Евгений КАМЗОЛКИН

Дневник художника



Евгений
КАМЗОЛКИН

Дневник художника

Москва
2010

УДК 775
ББК 85.143 (2-Мос)

Составитель В.В. Панченков

Евгений Камзолкин. Дневник художника. – М.О.: 2010, 272 с. с ил.

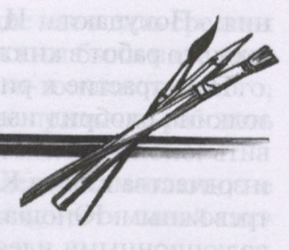
ISBN

Евгений Иванович Камзолкин (1885–1957) – талантливый живописец, театральный художник, график, фотограф первой половины XX века. Его произведения находятся в Государственной Третьяковской галерее, Государственном центральном театральном музее им. А.А. Бахрушина, музее-усадьбе Мураново им. Ф.И. Тютчева, Ивановском областном краеведческом музее, Кировском художественном музее, детской музыкальной школе №1 и краеведческом музее г. Пушкино Московской области, частных коллекциях.

Дневник Е.И. Камзолкина в первоначальном виде состоял из семи тетрадей. В книге отсутствуют тексты первой и шестой тетрадей – утеряны. Дневник – это размышления автора об искусстве, творческих поисках, работе в театре, его письма и стихи, публикации о фотомастерстве.

Документальное повествование дополняют комментарии, различные справочные материалы, которые поясняют и уточняют содержание книги. Страницы дневника сопровождают репродукции картин и фотографии художника.

ISBN



Хранитель культурного наследия

«Искусство – подвиг. Ему всё можно пожертвовать,
всё отдать, всё, кроме чести».
М.В. Нестеров,
художник,
заслуженный деятель искусств РСФСР.

Евгений Иванович Камзолкин родился 19 февраля (4 марта) 1885 года в Москве, в Мещанской слободе (ныне проспект Мира). Семья, в которой было четверо детей, жила небогато. Когда в 1892 году не стало отца, то положение и вовсе стало тяжелым. Мать Александра Васильевна зарабатывала перепиской бумаг для юристов, бабушка шила галстуки, чинила белье.

В детские годы Евгений часто бывал в доме у деда Василия Ивановича Камзолкина, обосновавшегося в подмосковном Пушкино – тогда небольшом пристанционном дачном поселке. Дед заметил увлечение внука рисованием, поощрял покупкой соответствующих принадлежностей, но особого значения этому не придавал. «Балуется красками», – говаривал он.

Художник впоследствии вспоминал, как тяготила его неустроенность семьи, как ему хотелось помочь матери, которую он очень любил. Эта любовь стала одной из немногих выпавших на его долю радостей. Первый заработок пришёл неожиданно. Однажды старьёвщик с Мещанской, присмотревшись к акварелям мальчика, купил их за несколько медных монет скорее из сострадания, а не из расчёта перепродать. Совершенно неожиданно через несколько дней старьёвщик вновь явился за рисунками. Сказал, не скрывая удивле-

ния: «Покупают... И даже охотно». Тогда было решено отнести несколько работ в книжный магазин на комиссию – их приняли.

Пристрастие к рисованию дало свои плоды. Рисунки Е.И. Камзолкина одобрил известный художник Л.О. Пастернак, а подготовить юношу к экзамену в Московское училище живописи, ваяния и зодчества взялся К.Ф. Юон. В 1904–1905 годах время учёбы было тревожным. Юноша, как и многие студенты тогда, был увлечён революционными идеями, участвовал в забастовках и собраниях. Он вспоминал, например, эпизод о том, как шла подготовка к декабрьскому вооружённому восстанию в Москве. На очередном собрании проводился сбор средств на оружие. Каждый ученик вносил свою лепту. К удивлению всех, А.М. Васнецов, сидевший рядом с Е.И. Камзолкиным, внёс пятирублевую золотую монету.

Директор училища князь А.Е. Львов, обеспокоенный происходящими событиями, решил закрыть училище. В ответ на эту меру группа революционно настроенных учеников во главе с Н.Д. Виноградовым, впоследствии ставшим крупным архитектором, добилась отмены распоряжения директора о вводе в училище войск.

Под руководством выдающихся русских художников В.А. Серова, А.Е. Архипова, К.А. Коровина, Н.А. Касаткина Камзолкин изучал основы художественного мастерства. В годы учёбы он участвовал в выставке работ учеников. Первым большим выступлением считал своё участие в акварельной выставке общества им. Леонардо да Винчи в 1906 году. С одной из таких ученических выставок в 1907 году, отбор картин на которую производил К.А. Коровин, впервые была куплена его работа маслом «Морозный день».

Успехи начинающего художника отметили товарищи по Московскому училищу живописи, ваяния и зодчества. В рукописном журнале карикатур они посвятили ему дружеский шарж и панегирик:

«Из молодых художников, безусловно, одним из интересных является Е. Камзолкин. Он еще учится в Училище живописи, ваяния и зодчества в фигурном классе, но несмотря на это, представляет собой величину в художественном и в других отношениях крупную. Ему первому мы обязаны употреблением столь теперь распространенных красок, известных под названием «tempera», он также работает пастелью, акварелью и масляными красками, причем последние очень искусно умеет смешивать с разного рода лаками, керосином, нефтью и маслами. Как в классе, так и дома Камзолкин работает в черной, длинной, ниже колен, рубахе, которая дает ему вид средневекового мага и алхимика.

И действительно, его произведения, уносящие нас в даль средних веков, его занятия над составлением красок должны были наложить и наложили на его фигуру и лицо отпечаток чего-то таинственного, мистического. Таинственной также является его привычка работать левой рукой.

Как бы то ни было, мы, судя по тому, что сделал Камзолкин, не будучи пророками, можем с уверенностью сказать, что он своей кистью скажет миру что-то великое новое».

Чтобы иметь хоть небольшой, но стабильный доход и не обременять семью, Е.И. Камзолкин совмещал с учебой работу в мраморной мастерской, где выполнял чертежи и рисунки для проектов памятников. Эта работа отнимала много времени, отрывала от любимого дела – живописи. Но юноша успевал заниматься в училище, ходить на этюды и даже готовить двух учеников для поступления в училище. Кроме этого он серьёзно занялся фотографированием, которое на долгие годы стало его второй творческой страстью. Его тонкий художественный вкус проявился и в фотоискусстве. Фотоработы «Ветка ореха», «Мухомор» и «Лесной вид», посланные им летом 1907 года на выставку в г. Турин (Италия), устроенную журналом La Fotografia Artistica («Художественная фотография»), были отмечены почётным дипломом. Камзолкин очень гордился этой наградой, выделившей его из нескольких сотен экспонентов, среди которых были известные фотографы из стран Европы и Америки.

Этот международный диплом фотохудожник поместил на видном месте среди своих работ. Вскоре вновь пришла творческая удача. В апреле 1908 года ему удалось заснять самое большое в истории Москвы наводнение.

В эти годы он состоял членом Русского фотографического общества и, несмотря на молодость, занимал в нем заметное положение. С большим успехом проводил практические занятия, входил в жюри фотоконкурсов, выступал со статьями по теории и практике фотоискусства в журнале «Вестник фотографии».

В 1912 году Камзолкин окончил училище. По существовавшей тогда практике художники могли оставаться или вернуться в училище с разрешения педсовета для совершенствования своего мастерства. По специальному разрешению администрации он продолжил учебу в стенах училища вплоть до 1917 года.

Период обучения совпал с увлечением молодых живописцев различными авангардистскими течениями. Не обошли они и Е.И. Камзолкина. Он в полной мере испытал на себе противоречи-

вые художественные веяния. Но серая, нудная действительность, окружавшая художника, никак не увязывалась с его неукротимым стремлением писать ярко, броско, темпераментно, как К.А. Коровин, находить точные композиционные решения, как А.А. Иванов. Под влиянием творчества этих двух художников он стал искать выход своим поискам в искусстве других эпох, выполнил несколько эскизов на византийские темы. В их числе эскиз «Император идёт» (1909), за который он удостоился похвал А.Е. Архипова.

Это послужило коренным поворотом в его творческой биографии и, как он сам говорил, «я остановился на Египте». Тогда это было необычно, ново и вполне в духе времени. Ранние работы Е.И. Камзолкина в стиле классического искусства Древнего Востока «Пир у царя ассирийского», «Во имя Рамзеса», «Плач Рахили» только укрепили его стремление к глубокому постижению культуры Востока прошедших веков. Художник не только изучал историю этих стран, но и штудировал Библию, Коран, Талмуд. Только основательное знание материала, точное представление того, что он изображал, богатая творческая фантазия и безусловный талант помогли ему создать яркие, правдивые полотна. Однако он весьма сдержанно отзывался об этих работах, которые, по его мнению, «носили характер монументальности и декоративности».

Ещё в стенах училища Е.И. Камзолкин остро ощутил необходимость объединить свои усилия с устремлениями других начинающих художников, чтобы развивать отечественную культуру. Он примкнул к своим соученикам В.А. Яковлеву и И.И. Захарову, которые сплотили вокруг себя Н.Н. Агапьеву, Е.А. Зернову, Н.М. Чернышёва и других начинающих мастеров. В 1911 году в только что образованное общество художников «Московский салон» вошёл и Е.И. Камзолкин, в 1914 году стал председателем его правления. Деятельность этого общества стала заметным явлением в культурной жизни России, хотя оно состояло из начинающих небогатых художников.

В это время художников постоянно волновало, каким будет ближайшее будущее русской живописи, за кем из современников идти, вокруг кого объединяться. Следуя лозунгу «Терпимость всех верований в искусстве», на первой выставке «Московского салона» в феврале 1911 года В.Э. Борисов-Мусатов, М.А. Врубель, А.С. Голубкина соседствовали с К.С. Малевичем, И.В. Клюном (Клюнковым), Н.С. Гончаровой, М.Ф. Ларионовым, П.В. Кузнецовым, Е.И. Камзолкиным, А.В. Лентуловым, Ф.И. Рербергом, А.А. Экстер, А.В. Фонвизиным. Такое соединение различных направлений живописи на

одной выставке помогло вскоре выявить вдохновляющие их принципы и идеи. На второй, в декабре 1911 года, и последующих выставках общества состав участников заметно сузился. Ядро общества составили Н.Н. Агапьева, И.Н. Бохан, А.С. Голубкина, Н.М. Григорьев, М.А. Бобров, Н.С. Зайцев, И.И. Захаров, Е.А. Зернова, Н.С. Зикеев, Е.И. Камзолкин, В.А. Климов, Д.И. Мельников, И.А. Менделевич, А.Э. Миганаджиан, А.Н. Михайловский, В.Н. Олейник, В.Ф. Франкетти, М.Е. Харламов, Н.М. Чернышёв, М.В. Эберман, В.А. Яковлев.

Таким образом, заслуга организаторов «Московского салона» в том, что они чётко определили своё стремление к восстановлению традиций старых мастеров, но не в смысле подражания им, а в смысле следования теми путями, которыми шли они. Каждый из художников развивал свою собственную тему. Источником фабул картин В.А. Яковлева служили античная и библейская мифологии, И.И. Захаров опирался на достижения мастеров русского классицизма. Н.М. Григорьев и А.Э. Миганаджиан обращали свои взоры в глубь средневекового Востока, Е.И. Камзолкин черпал вдохновение в культуре Египта и Ассирии.

В высказываниях современников о первых выставках художников «Московского салона» Е.И. Камзолкин не остался незамеченным. «Крупной величиной является на выставке г-н Камзолкин, не без успеха старающийся воскресить в красках образы ассиро-вавилонской древности. Интенсивной сине-жёлтой гаммой света и тени художник затмил даже специалиста по этой части г-на Сарьяна, и изображения царей, храмов, колесниц и коней у него мощны и смелы до дерзости. Хочется верить, что неведомый нам мир навуходоносоров и сарданапалов был именно таким ярким», – писал в газете «Русское слово» 18 декабря 1911 года известный московский критик С.С. Мамонтов.

Своей цели художники «Московского салона» оставались верны на протяжении 10 лет выставочной деятельности. Все эти годы Е.И. Камзолкин испытывал постоянное давление в том числе и со стороны многих своих бывших сокурсников по училищу, призывавших перестроить мир и сломать созданное их предшественниками. Однако художники «Московского салона» организовали восемь своих выставок, не считая объединенных и совместных. К весне 1921 года общество фактически распалось, и члены правления постановили считать его ликвидированным.

Это было время исторических событий в России: Февральская

и Октябрьская революции, Гражданская война. Советская власть, строя новую страну, стремилась определить свое отношение к искусству и культуре.

12 апреля 1918 года Декретом Совнаркома поручалось особой комиссии определить, какие памятники царской России, не представляющие исторической или художественной ценности, должны быть сняты. Предлагалось также мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни Российской социалистической революции. Той же комиссии поручалось спешно подготовить декорирование города к 1 Мая и заменить надписи, эмблемы, названия улиц, гербов и т. п. новыми, «отражающими идеи и чувства революционной трудовой России».

В те апрельские дни и появилась известная всему миру эмблема «Серп и молот». Ее автором совершенно неожиданно для себя стал Е.И. Камзолкин. Вот как об этом рассказал народный художник СССР С.В. Герасимов в журнале «Искусство» № 7 (1957 г.):

«Приближался день торжественного празднования 1 Мая, проводимого впервые при Советской власти.

В Моссовете, в райсоветах уже существовали отделы культуры, а группа художников нашей школы числилась на учёте культотдела Замоскворецкого района. Мы были привлечены к праздничному оформлению своего района. К нашей бригаде присоединились ещё несколько художников, в их числе Е. Камзолкин, наш товарищ по училищу живописи.

Дело было совершенно новое и нам впервые нужно было найти новые художественные решения. Мы собрались все вместе, обсудили задачи и сделали эскизы, которые и утвердила комиссия культотдела. На мою долю выпало оформление Калужской площади с прилегающей к ней частью Садовой улицы и здания детского дома на Полянке.

Для выполнения росписей, стягов и прочего нам была предоставлена декорационная мастерская бывшего театра П. Струйского (нынешнего филиала Малого театра на Ордынке). Нужно было компоновать детали украшений – эмблемы, орнаменты, шрифты. Но типичных для советского строя изобразительных форм тогда почти не было. Мы, разостлав по полу мастерской полотнища, стали углем на длинных шпильках чертить рисунки. Стоявший рядом со мной Е. Камзолкин, задумавшись, сказал: «А что если попробовать вот такую эмблему? Пожалуй, будет советская». При этом он стал чертить углем по холсту: «Вот так изобразить серп – это будет

крестьянство, а внутри молот — это будет рабочий, ведь, пожалуй, подойдет». И на стягах и полотнищах Замоскворецкого района появилась эмблема «Серп и молот».

Возможно, где-нибудь ещё уже была найдена эта эмблема, но тогда, как мне помнится, я видел её впервые».

Примечательно, что Е.И. Камзолкин рассматривал созданную им эмблему только как связанную с украшением первомайского праздника 1918 года. «У меня и мысли не было, что впоследствии она войдёт в наш государственный герб и обойдёт весь мир, как символ народов мирного труда», — записал он в дневнике.

Очень возможно, что идея создать советскую эмблему в виде скрещивающихся серпа и молота в тот первый послереволюционный год уже, что называется, витала в воздухе и возникала не только у Е.И. Камзолкина, но и у других художников, в частности, у А.Н. Лео, Л.В. Руднева, С.В. Чехонина, Н.Д. Кузнецова и других мастеров графики. Но заслуга Е.И. Камзолкина в том и состоит, что он первый широко и всенародно продемонстрировал созданную им эмблему в только что ставшей столицей нарождающегося государства рабочих и крестьян Москве.

В июле 1918 года эмблема «Серп и молот» была утверждена V Всероссийским съездом Советов и стала использоваться в качестве государственной печати для внутрисоюзного применения. С образованием СССР эта эмблема вошла как составная часть в государственный герб, была повторена на гербах всех союзных республик. Она стала изображаться на печатях, бланках государственных органов, денежных знаках и государственных наградах. Так с Серпуховской площади в Москве началась эстафета «Серпа и молота».

Несколько раньше Е.И. Камзолкин признавался, что очень увлёкся сценическим искусством. В 1917 году он даже читал лекции по истории материальной культуры и технике сцены на режиссёрских курсах по подготовке работников для рабоче-крестьянских театров. Затем с 1918 по 1922 год служил главным художником в Театре Замоскворецкого Совета рабочих и крестьянских депутатов (ныне филиал Малого театра).

«Я работал в стационарном театре впервые. Всё было ново, начиная от взаимоотношений художника и актера, художника и рабочего сцены и кончая закулисной игрой администратора театра и главного режиссёра...», — вспоминал Е.И. Камзолкин.

В первый же год пребывания в театре его привлекли к работе в театральной секции Моссовета, на которой присутствовали только

служащие театров. Они обсуждали различные постановки, художники показывали выполненные декорации по их эскизам. На чрезвычайно богатом творческими удачами и именами фоне театральной жизни тех лет созданные Е.И. Камзолкиным эскизы декораций к спектаклям «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого, «Разбойники» Ф. Шиллера, «Уриель Акоста» К. Гуцкова, «Укрощение строптивой» У. Шекспира, «Старый закал» А.И. Южина (Сумбатова) выделялись бунтарским духом и творческой смелостью. В бурных спорах на заседаниях секции слово Е.И. Камзолкина обычно было решающим.

«Часть членов этого художественного совета обратилась ко мне с пожеланием, чтобы я написал брошюру по технике сцены специально для небольших рабочих клубных театров. Я её написал, сделал все чертежи, а театральная секция Московского Совета напечатала её литографическим способом, как печатали пьесы для постановок. Моя брошюра была выпущена в начале 1919 года в количестве 3000 экземпляров и очень скоро разошлась», – отметил он в дневнике.

В декабре 1923 года Е.И. Камзолкин стал одним из учредителей общества художников «Жар-цвет». В него вошли бывшие члены художественных обществ «Мир искусства» и «Московский салон» К.С. Петров-Водкин, Н.Е. Лансере, Е.С. Кругликова, М.В. Добужинский, Н.Н. Агапьева, М.А. Добров, И.И. Захаров. Новым течением в искусстве это общество объявило композиционный реализм на основе художественного мастерства. «Все художники «Жар-цвета» работали на основе композиционного реализма, у нас были не выдумщики и не халтурщики, а художники-композиторы», – вспоминал Е.И. Камзолкин.

Однако критика весьма сдержанно оценивала деятельность общества. В отчёте газеты «Красная нива» от 13 мая 1928 года о выставке общества художников «Жар-цвет» сообщалось:

«Общество художников «Жар-цвет» занимает в нашей современной живописи срединное место; оно культурно, но эклектично и скорее культивирует старые традиции, нежели ищет новые ценности. Декоративность – главная нота на выставке «Жар-цвет»; ею отмечены работы харьковских художников Прохорова, Симонова, а также Свиридова, Харламова, Камзолкина. Всем этим работам нельзя отказать в заботе о композиции, но в своих поисках стилизма «Жар-цвет» обнаруживает недостаточно живого и трепетного чувства нашей современности».

В 1929 году общество распалось. Е.И. Камзолкин, оставаясь верным русской изобразительной традиции, которую, по его мнению,

в те годы чаще разрушали, чем продолжали, в 1931 году примкнул к обществу художников-реалистов. Члены этого общества были особенно нетерпимы к тем, кто слепо подражал П. Пикассо, А. Матиссу и П. Сезанну, презрительно называя их «пикассятами», «матиссятами» и «сезаннистами». «Сторонники французского искусства не могли от нас скрыть своего кривляния, и мы прекрасно понимали, что все эти колоссы стоят на глиняных ногах, и если бы не Луначарский, они вряд ли удержались у нас, так как для широкой массы их работы были непонятны и часто смехотворны», – писал Е.И. Камзолкин.

Время противоречий, поисков, осмысления происходящего накладывало свой отпечаток на творческие процессы в искусстве. Борьба идей находила свой выход в борьбе форм. Главная задача – сохранить русские традиции. Е.И. Камзолкин был одним из первых среди художников, кто встал на защиту родной культуры, забил тревогу, когда, по его выражению, «пошли новые веяния»: «Пикассята» и «матиссята» подняли голову. Под влиянием Луначарского московские площади, улицы к праздникам украшались непонятными и очень часто просто нелепыми футуристическими кривляниями... Жители Москвы с недоумением смотрели на кубы и призмы, долженствующие изобразить фигуры и головы революционных деятелей».

По его мнению, «от картин требовалась ясно выраженная и политически правильная тематика, а как написана картина – на это не обращалось достаточного внимания, отсюда сплошная масса плохо сделанных, нехудожественных и халтурных работ».

В этих условиях Е.И. Камзолкин последовательно продолжал отстаивать свои реалистические взгляды на изобразительное искусство. Надо ли удивляться, что на авансцену советского искусства он так и не вышел. Однако он принял Октябрьскую революцию, настояв на том, чтобы уже на восьмой день после неё открыть очередную, седьмую, художественную выставку общества художников «Московский салон».

В 1920–1930 годы Е.И. Камзолкин всё чаще обращается к природе, и пейзаж становится основным в его творчестве. Это дало основание искусствоведу М.П. Сокольникову, на протяжении ряда лет следившему за его творчеством, заявить, что в этот период в его произведениях постепенно исчезли колористическая условность, живопись приобрела ясные реалистические формы. В архиве художника сохранились альбомы с небольшими черно-белыми фотографиями.

На них он помечал время, когда был сделан снимок, состоянии погоды, особенности цвета облаков, деревьев, воды, травы. Это был своеобразный разговор художника с природой. Позже, уже в мастерской в подмосковном Пушкино, эти пометки помогали ему при создании живописных композиционных полотен.

Коллеги-художники, искусствоведы, друзья называли его картины образцом живописной культуры, сравнивали его пейзажи с музыкой П.И. Чайковского, отмечали, что он почувствовал музыку отношений, которая есть в природе. К этому времени относится чрезвычайно важная запись, сделанная Е.И. Камзолкиным в дневнике: «...счастлив тот, кто не поддается временным сдвигам» назад «в эволюционном развитии искусства, а твёрдо и до конца идёт по своему, намеченному интуицией художника, пути».

За свою жизнь в искусстве Е.И. Камзолкин создал около 1500 работ, участвовал более чем в 50 выставках, в том числе в двух персональных. Первая состоялась в 1938 году в Москве, в Центральном клубе строителей им. Ф.Э. Дзержинского (Доброслободский пер., д. 5). Художник представил работы с 1932 по 1938 год и показал себя сформировавшимся, самобытным мастером пейзажа. Вторая, совместная с В.П. Бычковым, прошла в 1950 году в Доме художника (ул. Кузнецкий мост, д. 20). Она стала его творческим отчётом с 1938 по 1950 год.

На второй персональной выставке Е.И. Камзолкин показал около 100 работ, в том числе несколько пейзажей-иллюстраций к русским народным песням, эскизы декораций к театральным постановкам. «На вернисаж собралось около 300 человек... Выставка посещается довольно хорошо. Так, в воскресенье бывает до 400 человек, в обычные дни, конечно, меньше, но во всяком случае, не меньше 100–150 человек ежедневно. За месяц посетило около 10 000 человек», – записал он в дневнике.

В книге отзывов посетителей остались десятки тёплых свидетельств:

«Картины художника Камзолкина являются в наши дни образцом живописной культуры».

«Вот у кого нужно учиться молодым художникам передаче красоты чувства, трудолюбию и школе».

«Камзолкин стремится из этюда сделать картину, и это ему удается, как никому другому из современников».

«Картины, созданные Камзолкиным, правдивы, убедительны, высококачественны по исполнению и могут также украсить экспо-

зицию любого музея. В них видна преданная любовь к своему искусству, честное служение ему и подвижническое отношение, за что ему также хвала и честь».

«Художник Камзолкин – замечательный пейзажист, есть что-то новое в его передаче природы. Сколько воздуха, какая изумительная техника!»

Хорошо отозвались о представленных на выставке работах Е.И. Камзолкина и газеты. В газете «Советское искусство» напечатана такая информация: «...и ещё одна важнейшая особенность творчества художника: народность. Мы смело произносим это большое слово, характеризуя скромные пейзажи Е. Камзолкина. Недаром слова народных песен являются названием ряда его произведений. Это не просто подписи под картинами, это пейзажи, в которых старинная народная песня получает образное воплощение».

«Мои картины, кажется, пользуются некоторым успехом, причём большинство выражает досаду, что раньше не видели моих работ... Один посетитель спросил меня, куда пойдут мои картины после закрытия выставки? Я сказал, что несколько работ, очевидно, купят учреждения, а остальные свезут обратно ко мне в мастерскую. На это он мне сказал: «Ну вот, опять заколотят в гроб, чтобы никто не мог видеть». Другой посетитель не советовал мне продавать Государственной закупочной комиссии, так как они отправят мои работы «на кладбище», – записал художник в дневник свои впечатления о выставке.

8 сентября 1950 года в выставочном зале художественного салона оргкомитета Союза советских художников под председательством Н.Г. Козлова состоялось обсуждение выставки. С докладом выступил искусствовед М.П. Сокольников. Он отметил: «Е.И. Камзолкин любит природу очень нежно и очень поэтично, это очень тонкий мастер, вдумчиво изучающий её и постигший какую-то музыку отношений, которые есть в природе, это созвездие музыкального и живописного ритмов. В гуашах он выражает себя интимней, поэтичней. Этот вид его творчества выше, даже, пожалуй, глубже, чем его живописные вещи. Я этим не хочу снижать больших достижений живописных вещей, но Камзолкин как мастер-пейзажист гуашей – замечательное явление в нашем пейзажном искусстве».

В этот же день Е.И. Камзолкин получил записку от художника М.В. Либакова с высокой оценкой его работ:

«Дорогой друг, Евгений Иванович! Горюю, что сегодня ввиду моего болезненного состояния вынужден писать вам и передать сер-

дечное поздравление с окончанием вашей превосходной выставки картин. Ваше поэтическое искусство, артистическое мастерство всегда служили для меня образцом для подражания! Но, увы! Ученик слишком был бессилен достичь неподражаемой тонкости своего учителя».

В 1950-е годы художник много работал – готовился к третьей персональной выставке. Он продолжил задуманную ранее серию работ по мотивам русских народных песен, создал ряд пейзажей: «Целина», «Песня хлеба», «Закат», «Иней».

В первых числах декабря 1954 года Е.И. Камзолкин отослал в правление МОССХ письмо, в котором сообщил, что в 1955 году исполнится 70 лет со дня его рождения и 50 лет художественной деятельности. «Прошу правление МОССХ организовать выставку моих работ, – писал он. – Мне хочется отчитаться перед общественностью о моей творческой работе. Показ очень небольшого количества работ на очередных выставках МОССХ явно недостаточен. У меня имеется 30 работ маслом и 60 работ гуашью, акварелью, рисунки. Подавляющее большинство этих работ выполнено мной после выставки 1950 года».

Между тем, нужда цепко держала его в своих объятиях: академической пенсии в размере 250 рублей в месяц, которую он стал получать с августа 1949 года, им с сестрой явно не хватало. Известны дневниковые записи и свидетельства знавших Е.И. Камзолкина людей о том, что художник жил порой на хлебе и воде. В 1956 году по совету искусствоведа М.П. Сокольникова он направил заявление в Художественный фонд СССР, членом которого состоял с 1950 года, с просьбой об оказании помощи. Вскоре не без участия того же М.П. Сокольникова правление постановило выдать художнику на лечение 1,5 тысячи рублей, прислать дрова и приобрести 12 его работ гуашью с общей оценкой 12 тысяч рублей. «Деньги мне перевели, дров пока нет, а покупка картин затормозилась», – записал он в дневнике. В последующие дни он ещё несколько раз возвращался к тому, как под разными предлогами фонд откладывал приобретение его произведений: «Очевидно, вся эта история с оттягиванием дня просмотра делалась для того, чтобы не покупать мои работы. Я ведь на водку не дам!».

К сожалению, силы стали оставлять художника. Познакомившийся с ним в начале зимы 1956 года поэт Г.Г. Валиков так писал о нём: «Евгений Иванович был уже очень стар, очень болен, не обманывался насчёт своего здоровья и относился к неизбежному спо-

койно и добродушно, как человек, проживший долгую жизнь и сделавший всё, что он мог сделать. Отяжелевший, медлительный, он глубоко сидел в кресле, задумчиво поглаживая примостившуюся у его ног собаку – мохнатого, странного, помнится, до глаз заросшего жестким волосом зверя».

Е.И. Камзолкин все больше болел: март, апрель и май 1956 года вынужден был провести в постели. 1 июля отметил в дневнике: «Немного поработал гуашью. Доктора мне разрешили работать только сидя, а мне это очень неудобно и непривычно». 12 июля снова несколько дневниковых строчек: «Состояние здоровья отвратительное. Сердце бьется опять – пульс около 100. Ноги отекают. Пока держусь, но, кажется, скоро свалюсь опять. Видно, не отвертеться».

За полгода до смерти Евгений Иванович в очередной раз пожаловался на болезнь и нужду в деньгах: «В журнале «Искусство» № 3 1956 года в статье С. Темерина написано, что Сергей Герасимов сказал, что в 1918 году, оформляя демонстрацию, я первый нарисовал перекрещивающиеся серп и молот – эмблему нашего государства. Это, конечно, верно, но меня немного удивляет другое: Бялыницкий-Бируля – средний пейзажист, живёт у себя в имении «Чайка» на озере Удомля. У него дом в двенадцать комнат, полное хозяйство, цветники и прочее. А вот я, создавший эмблему, которая обошла весь мир, не имею возможности купить на базаре кусок мяса, которое мне прописали врачи для укрепления сердечных мышц! Очевидно, так было, есть и будет».

Тогда же художник посчитал нужным своё авторство в создании этой эмблемы указать лично, дополнив этим эпизодом ту часть своих записок, в которой речь идет об оформлении Замоскворецкого района Москвы к 1 Мая 1918 года. Не ограничившись этим, Е.И. Камзолкин сделал более подробное описание того, как возникла эмблема «Серп и молот», в качестве дополнения к анкете для отдела кадров МОССХ. Но официального подтверждения авторства на неё при жизни художник не получил. Вероятно, и не мог получить. По действующему тогда законодательству произведения изобразительного искусства, в том числе эмблемы, не регистрировались и авторские свидетельства на них не выдавались.

Скончался Е.И. Камзолкин 18 марта 1957 года. Его похоронили тихо и скромно на Кавезинском кладбище г. Пушкино Московской области. Всё его творческое наследие перешло к его сестре Вере Ивановне Камзолкиной. «Я надеюсь, что всё, что осталось от брата, теперь-то уж сохранится в целостности как одно собрание. Помимо

временно переданных больнице картин я рассталась лишь с одной работой Евгения Ивановича – гуашью «Степь». Когда космонавт Г.С. Титов в 1961 году совершил свой полет и приземлился в саратовской степи, это так меня тронуло, что через управление ВВС я послала ему эту работу Евгения Ивановича. Она написана на мотивы песни «Далеко-далеко степь за Волгу ушла...», – вспоминала она. Вскоре Герман Степанович прислал Вере Ивановне свою фотографию и письмо, в котором говорилось: «Сердечно благодарю вас за тёплые слова, хорошие пожелания и за ваш подарок – картину, нарисованную Евгением Ивановичем Камзолкиным».

В.И. Камзолкина устроила в доме общедоступный музей, но 17 января 1963 года случился пожар. Хотя его удалось потушить, в огне погибли около 40 в основном ранних работ и часть архива художника. Через три месяца после пожара Вера Ивановна получила двухкомнатную малогабаритную квартиру на улице Тургенева в Пушкино и перенесла в неё все связанное с Е.И. Камзолкиным.

Местные краеведы пытались восстановить дом Е.И. Камзолкина. В июле 1964 года они обратились в Пушкинский городской комитет КПСС с ходатайством не сносить дом № 7а по Писаревской улице, а оставить его как мемориальный памятник. «В указанном доме в течение 47 лет жил и работал большой художник, член Московского союза художников Евгений Иванович Камзолкин. Дом строился по эскизам самого Евгения Ивановича и оформлял его он сам. Вся мебель, хозяйственная утварь – буквально все сделано трудом самого Евгения Ивановича. В доме Е.И. Камзолкина открыта мемориальная комната-музей. В доме живёт сестра художника Вера Ивановна Камзолкина, которая бережно хранит картины брата. По желанию брата Верой Ивановной оформлено нотариальное завещание, по которому после её смерти дом со всеми находящимися в нём ценностями передается Пушкинскому краеведческому музею. Из всего вышеуказанного видно, что это не просто жилой дом, а дом-памятник замечательного художника и прекрасного человека Евгения Ивановича Камзолкина», – говорилось в письме краеведов. Но дом-памятник отстоять не удалось: он был разобран и перевезён в с. Тишково Пушкинского района Московской области. Собранный заново, он теперь мало напоминает камзолкинский дом, а на том месте, где он раньше стоял, построен детский сад. В 1974 году на его стене краеведы установили памятную доску.

В 1967 году решением исполкома городского совета новая квартира В.И. Камзолкиной получила статус «Квартира-музей Е.И. Кам-

золкина» и просуществовала до 1975 года. Незадолго до своей кончины Вера Ивановна безвозмездно передала краеведческому музею г. Пушкино все оставшиеся работы брата, многие из которых были написаны в 1910–1920 годах и практически неизвестны. Вместе с работами в музей поступили книги, личные вещи художника, вся обстановка столовой с мебелью, сделанной им самим по его же чертежам, так как художник считал, что каждый человек должен уметь все делать сам. Полностью передан и обширный архивный массив: черно-белые фотоснимки, сделанные художником в 1910–1930 годах прошлого века, письма, заметки, газетные вырезки, тетради с воспоминаниями, дневниковыми записями и литературными опытами Е.И. Камзолкина. Этим актом высокого гражданского звучания В.И. Камзолкина подвела черту под делом, которому посвятила последние восемнадцать лет своей жизни: сохранила для истории изобразительного искусства богатое творческое наследие видного художника.

Е.И. Камзолкин мечтал о картинной галерее в Пушкино. Однажды незадолго до Великой Отечественной войны на террасе его дома собрались художники – коллеги по МОССХ. Светила полная луна, и все молчали. «А хорошо ведь жить на этом свете, хорошо писать для людей эту красоту. Я думаю, что когда-нибудь мы сделаем в Пушкино картинную галерею и поместим там самые красивые пейзажи Пушкино и окрестностей. А кто-нибудь напишет и эту ночь», – нарушил тишину Евгений Иванович на правах хозяина. Все зашумели, кто-то включил свет. Стали обсуждать, кто и что подарит картинной галерее. Кто-то из художников предложил Евгению Ивановичу в своём завещании передать дом картинной галерее. «Эту честь ещё надо заслужить», – отшутился он. Художник надеялся, что его работы не будут забыты. «Что касается гуашей, то их можно вынуть из рам и все хранить в папке. Может быть, настанет время, когда можно будет сделать выставку», – написал он в записке-завещании.

Впервые после смерти Е.И. Камзолкина его работы выставлялись в 1962 году в помещении тогдашнего городского комитета КПСС. Сохранилась нехитрая арифметика посещения этой выставки: за две недели ее осмотрели 2 тысячи человек. Для большинства посетителей выставка стала подлинным открытием незаурядного художника-земляка, обладавшего высокой художественной культурой, прекрасной профессиональной школой.

Спустя три года, в 1965 году в районном Доме культуры г. Пушкино состоялась ещё одна выставка работ Е.И. Камзолкина, ко-

торая была приурочена к 80-летию со дня рождения художника. К этой же дате по инициативе краеведов и сотрудников краеведческого музея г. Пушкино исполком Московского областного Совета депутатов трудящихся своим решением установил В.И. Камзолкиной пожизненную персональную пенсию местного значения в размере 40 рублей за заслуги её брата, а городской и областной комитеты КПСС официально признали эмблему «Серп и молот» авторским произведением Е.И. Камзолкина. В 1978 году к 60-летию создания этой эмблемы исполком Пушкинского городского совета принял решение: «Ходатайствовать перед исполкомом Мособлсовета о переименовании Писаревского проезда, в котором находилась мастерская художника, автора советской эмблемы «Серп и молот» Е.И. Камзолкина, в улицу имени Е.И. Камзолкина, установить в Пушкино памятник художнику, а в доме, где жил и работал Е.И. Камзолкин, открыть музей его имени». К сожалению, это решение по увековечению памяти художника так и осталось не выполненным.

Работы Е.И. Камзолкина ещё раз выставлялись в 1981 году в краеведческом музее г. Пушкино стараниями заслуженного художника Российской Федерации, почётного гражданина Пушкинского района В.И. Андрушкевича. Тогда же был издан каталог живописи и графики Е.И. Камзолкина со вступительной статьей, подготовленной на основе печатных материалов о художнике заслуженного деятеля искусств РСФСР М.П. Сокольникова. Посетители выставки отмечали, что картины, эскизы, иллюстрации, наброски, проекты декораций запечатлели историю страны от начала XX века и Октябрьской революции, энтузиазм социалистического строительства, трагические предчувствия 1930-х годов, трагедию Великой Отечественной войны, радость Победы и ожидание перемен в послевоенное время. Прямым следствием этой выставки стал состоявшийся в 1985 году в Доме культуры г. Пушкино торжественный вечер, посвящённый 100-летию со дня рождения Е.И. Камзолкина, на котором с воспоминаниями о художнике выступили его современники.

В 2001 году московская художественная галерея «Элизиум» организовала экспозицию к 90-летию со дня открытия первой выставки общества художников «Московский салон». Устроителям выставки удалось собрать работы 9 авторов. Художественный руководитель галереи Ю.М. Лоев для отбора ранних картин Е.И. Камзолкина приезжал в краеведческий музей г. Пушкино. Выставить картины из музея в «Элизиуме» тогда по ряду причин ему не удалось, но фо-

тосъёмка восьми работ Е.И. Камзолкина была произведена. В научный каталог вошли фоторепродукции таких произведений, как «Автопортрет» (1905), «Столовая в доме художника» (1917), два эскиза декораций к театральным постановкам «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера (1911) и «Саломея» О.Уайльда (1915), четыре произведения, навеянные ассиро-вавилонскими мотивами: «Храм Изиды» (1912), «Пир у царя ассирийского» (1917), «Ареопаг» (1917) и «Циклоп Полифем» (1918).

По отзывам в прессе выставка в галерее «Элизиум» вызвала резонанс в обществе, побудила к пересмотру взглядов на изобразительное искусство начала прошлого века, вошедшее как самостоятельная ценность в историю мирового искусства. Поэтому факт приглашения краеведческого музея г. Пушкино Московской области к участию в таком крупном художественном событии культурной жизни Москвы наряду с Воронежским областным художественным музеем им. И.Н. Крамского, Российским государственным архивом литературы и искусства, известными коллекционерами и ныне здравствующими наследниками художников стал ещё одним свидетельством возрождения к жизни имени Евгения Ивановича Камзолкина. Его живая кисть продолжает радовать глаз и согревать душу.

***

Е.И. Камзолкин приступил к работе над воспоминаниями вероятнее всего после завершения битвы под Москвой, не раньше апреля 1942 года. На это нет конкретных указаний автора, но его же собственные косвенные свидетельства, содержащиеся в тексте, говорят в пользу именно такого вывода. Так, вспоминая о шестой выставке картин, графики и скульптуры общества художников «Московский салон», проходившей с 5 февраля по 19 марта 1917 года, он пишет, что большинство его картин с этой выставки приобрёл известный в Москве булочник и коллекционер Н.Д. Филиппов: «Вот прошло уже 25 лет, а я нигде ни разу не встречал своих картин». Получается, 1942 год...

На протяжении нескольких лет он подробно вспоминал детские впечатления, юношеские пристрастия, увлечение фотографией, учёбу в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Свой труд Е.И. Камзолкин называл записками. Но с июня 1947 года и до октября 1956 года он скрупулёзно датировал свои записи, что придало его воспоминаниям дневниковый характер. Семь тетрадей записей, написанных почерком, выдающим душевные переживания, раскры-

вают личность автора, посвятившего всю свою сознательную жизнь служению искусству.

Это размышления об искусстве, впечатления от посещения художественных выставок, необоснованные притеснения со стороны тогдашних руководителей МОССХ и постоянная нужда в средствах. Дневник даёт представление о сопротивлении художника жизненным невзгодам, о его духовной стойкости, нравственной высоте и неспособности к приспособленчеству. Е.И. Камзолкин с горечью вспоминает своих собратьев по искусству В.А. Яковлева, М.Е. Харламова, М.А. Кичигина, А.Э. Миганаджиана, А.С. Рыбакова, которые не выдержали трудностей, пошли на компромисс со своей совестью и перестали быть художниками в том смысле, в котором он понимал его назначение.

Всю свою долгую жизнь в изобразительном искусстве Е.И. Камзолкин последовательно отстаивал право художника самому определять темы для своего творчества. Так было, когда он ещё студентом Московского училища живописи, ваяния и зодчества стал членом художественного общества «Московский салон» (1911), тяготевшего к неоклассическим устремлениям, основанным на демократичности «старых» мастеров. Так было и тогда, когда он написал в бюро секции живописи МОССХ (1953), членом которого состоял к тому времени: «Мне кажется, что в идейно-творческой работе необходимо дать полную свободу художнику, т. е. не навязывать ему ту или иную задачу, ту или иную тему, а пусть эта задача или тема идет от самого художника, от его творческого порыва».

Следуя своим принципам, Е.И. Камзолкин с болью в сердце наблюдал, как к любимому им искусству примазываются любители поживиться. Он не стеснялся говорить собратьям-художникам всё, что думает по этому поводу. В начале 1930-х, когда это было уже небезопасно, Е.И. Камзолкин называл особым видом халтуры работы художников, ловко пишущих на советские темы.

Композиционный реализм, по мнению Е.И. Камзолкина, самое жизненное и наиболее объективное направление в изобразительном искусстве. Художник считал, что это направление шире и глубже, чем социалистический реализм, потому что реализм социалистический превращается в обычную натуралистическую иллюстрацию, если в живописи нет композиции. Искусствовед М.П. Сокольников называл композиционное мышление Е.И. Камзолкина его драгоценнейшим качеством как пейзажиста: «Не рабом культуры быть, но изучая свято натуру, передавая ее натуральные прелести, подчи-

нить себе эту натуру, подчинить ее идейному содержанию, зажечь её своим отношением. И вот это своё отношение (у других будет иное отношение), искреннее, большое, поэтическое к природе путём ли творческой фантазии, композиционной мысли, у Камзолкина, безусловно, есть».

Сам же Е.И. Камзолкин предостерегал художников не смешивать реализм с натурализмом. Чтобы так считать и последовательно отстаивать свою позицию в период господства социалистического реализма как единственного метода советского искусства, нужно было иметь не только обостренное чувство прекрасного, но и незаурядное гражданское мужество.

Не от этого ли некоторые высказывания Е.И. Камзолкина о художественном творчестве сформулированы так, что могут служить своего рода уставом для живописца. Чего, например, стоит такое его наблюдение: «На вывесках моей персональной выставки было написано: «Картины худ. Камзолкина», тогда как на других выставках пишут: «Произведения». Это понятно: у меня никакого производства нет, есть творчество, а современные художники смотрят на свою работу, как на производство. В этом и есть пропасть между мной и ими». Дневник сохранил ещё один вывод художника, утверждающего право народа владеть сокровищами своей культуры в полном объёме: «Мы обладаем бесценными сокровищами искусств, но мы не умеем с ними обращаться, мы не умеем их ценить! Мы слишком мелки, чтобы познать всю мощь сотворённого!». Разве не звучат эти строки сейчас остро и злободневно? Разве не обращены эти слова художника ко всем нам, сегодняшним?

Дневник Е.И. Камзолкина как будто сближает края пропасти, разделяющей поколения, делая её не столь непреодолимой. Несомненно, дневник писался с мыслью о том, чтобы сохранить почти не освещенные в литературе, а потому малоизвестные страницы русского изобразительного искусства начала XX века. Художник не раз перечитывал дневник, делал дополнительные записи, к воспоминаниям 1918 года сделал целое приложение, написанное в 1956 году.

Постепенно дневник стал для Е.И. Камзолкина насущной необходимостью. Он старался писать как можно регулярнее, а когда из-за болезни вынужден был прерывать своё занятие, то не скрывал досады. Объясняется это тем, что Е.И. Камзолкин целенаправленно работал над воспоминаниями для главной картинной галереи страны. «Передать в архив Третьяковской галереи», – помечал он на обложке каждой тетради дневника, бережно хранил их в специальной

шкатулке, а в составленной за два года до смерти записке-завещании не преминул отметить: «Всё содержимое этой шкатулки необходимо передать в архив Государственной Третьяковской галереи (предварительно договорившись с ними). Пусть они выберут те материалы, которые их интересуют. Вероятно, они возьмут записки (7 тетрадей)».

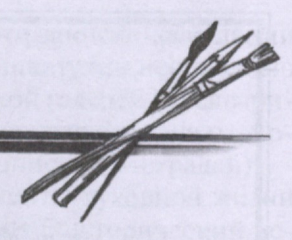
Сегодня дневник Е.И. Камзолкина – документ о духовной жизни того времени – воспринимается ещё и как ценный исторический источник, со страниц которого сквозь заданный Октябрьской революцией бравурный марш отчётливо проступают интонации иного рода. Е.И. Камзолкин не боялся писать не то, не так и не кстати, ничего не скрывая, рассказывая о времени и о себе именно так, как было на самом деле. Художник, с юности призывавший ценить на вес золота не чужие слова, а свои собственные, поделился своими размышлениями. Это нестройное повествование – еще одна недостающая строка в истории изобразительного искусства первой половины XX века.

Дневник, естественно, очень субъективный. Е.И. Камзолкин подробно описывает общественную деятельность многих ныне известных художников и повседневные факты их биографий, критикует художественные выставки и отдельные работы художников «с именами». Некоторые характеристики, данные им, к примеру, А.М. Герасимову, П.П. Соколову-Скаля, К.Ф. Юону, А.А. Пластову, Г.Г. Нисскому, Н.М. Ромадину, А.П. Бубнову, И.Э. Грабарю и некоторым другим, конечно же, не следует считать полными. Художник, предельно серьезно относясь к себе и к окружающим, хотел чтобы и другие смогли узнать всё то, чему он был свидетелм, стремился к документальной точности и писал о том, что не вызывает у него сомнения. За этими частностями он не всегда объективно воспринимал происходящее, но перед читателями XXI века предстаёт ревностным хранителем культурного наследия России.

Василий Панченков,
член Союза журналистов Москвы,
член Союза краеведов России.

Часть первая

«Выставка – праздник искусства...»



ТЕТРАДЬ 2
декабрь 1912 – ноябрь 1926

...[1] под названием «Смеющийся красноармеец». Эта скульптура вторично произвела эффект[2].

Отношение литературно-художественного кружка к нашей выставке было самое хамское. Бывало, утром к 10 часам придёшь на выставку дежурить, а в зале стоит табачный дым, на стульях, столах и даже на подставках для скульптуры валяются объедки, тарелочки с недоеденной селёдкой, а иногда и разлитое вино. Всё это приходилось убирать нам и приводить выставочное помещение в порядок перед открытием. Если первые две выставки «Московского салона» были ещё неслаженные и, может быть, носили какой-то «ученический» характер, то третья выставка благодаря хорошему фильтру художников приняла уже ясно очерченные контуры, контуры выставки художников, объединённых общей задачей композиционного реализма.

Министерство Императорскаго Двора.
состоящаго подъ
высочайшимъ
ЕГО ИМПЕРАТОРСКАГО ВЕЛИЧЕСТВА
покровительствомъ
МОСКОВСКАГО ХУДОЖЕСТВЕННАГО ОБЩЕСТВА
училище
ЖИВОПИСИ, ВАЯНIЯ и ЗОДЧЕСТВА.
27 марта 1916 г.
№ 2610
МОСКВА,
Мясницкая, 21.

Удостовѣренiе.

Дано Училищем Живописи, Ваянiя и Зодчества Евгенiю Камзолкину для представленiя Московскому Уѣздному Воинскому Начальнику въ томъ, что онъ состоитъ въ числѣ учениковъ художествен. отдѣлен. означенного Училища.

Директоръ [подпись]

За Дѣлопроизводителя М. [подпись]

Удостоверение Е.И. Камзолкина, ученика МУЖВЗ. 1916 г.

На вернисаже было много народа. То ли это имело значение помещение, то ли публика уже пригляделась к художникам и сочла вы-

ставку как одно из больших художественных явлений. И критика в этот момент подошла как-то серьезнее, деловитее. Традиции общества художников «Московский салон» были освящены, признаны, и мы вышли из проселка на большую дорогу.

К этому времени у нас развернулась широко деятельность внутри Общества. Мы начали чаще собираться или в студии «Апелес», или позднее в студии Миганаджиана[3]. Сюда относится и собрание, где выступал Казимир Малевич[4] со своими погромными взглядами.

Если на первых двух выставках продажа картин была случайным явлением, то на третьей выставке покупали у нас уже коллекционеры и вообще лица, делающие покупки картин серьёзно, а не для того, чтобы «поощрить» художника.

На этой выставке показали себя окрепшими и вполне определившимися художниками Иван Иванович Захаров[5] (портреты пастелью), Сергей Васильевич Герасимов[6] своими акварельными работами и «натюрмортами» и Валентин Александрович Яковлев[7], так рано умерший, своими композициями на мифологические сюжеты.

Скульптура на этой выставке была в довольно большом количестве, правда, большинство работ носило эскизный характер, но эти-то искания и были особенно ценны для нашей молодой выставки, они определяли творческий импульс художников, их внутреннее «я». Некоторые из скульпторов кое-кому подражали и чувствовалось, что многого они не дадут. К ним относятся Златовратский[8], Фишер[9] и отчасти Никифорова[10]. Менделевич[11], несмотря на небольшой творческий диапазон, которым он обладает, всё-таки показал себя хорошим мастером.

Многие, очень многие художники «Московского салона» даже и не подозревали, что впоследствии им придется сыграть видную роль в эволюционном движении нашего искусства. Разве можно было предположить, что Сергей Васильевич Герасимов, так скромно «по-строгановски» писавший свои акварельные «натюрморты», вдруг выдвинется до председателя МОССХа и сделается заслуженным деятелем (народным художником) искусства? Разве можно было предположить, что такие художники, как безличный, шатающийся Н.М. Чернышёв[12] и работающий свои офорты, так похожие иногда на работы Масютина[13], Матвей Алексеевич Добров[14] сделаются профессорами, художники, которым надо ещё самим многому поучиться?

И разве можно было предположить, что Алексей Сергеевич Рыбаков[15], очень талантливый пейзажист, дойдёт до того, что будет писать картины и портреты, под которыми подписывались другие ху-

дожники и получали за них деньги, а он, Рыбаков, довольствовался крохами с их стола? Когда художник Сергей Федорович Соколов[16], эта акула от искусства, получил от Красной Армии заказ для 15-й годовщины ее, он выбрал из журнала «СССР на стройке» трактористку и позвав Рыбакова, который и раньше работал для него, усадил его в своей комнате перед полотном, дал изображение трактористки и велел, переделав ее в красноармейца, нарисовать и прописать на полотне, а чтобы Рыбаков не сбежал, запер его в комнате, пока тот не нарисует. Соколов заплатил Рыбакову гроши, а сам получил за картину, фактически написанную Рыбаковым, несколько тысяч и, главное, почёт и уважение?

Разве можно было предполагать, что ваш покорный слуга, пишущий эти строки, всю свою жизнь бескорыстно служивший искусству, попадёт в пасынки в таком, казалось бы, «художественном» учреждении как МОССХ?

Да, времена меняются и счастлив тот, кто не поддаётся временным сдвигам «назад» в эволюционном развитии искусства, а твёрдо и до конца идет по своему, намеченному интуицией художника, пути. Счастлив тот, кто сквозь бурю и дождь, сквозь мглу и туман видит проблески яркого солнечного дня. После пасмурных дней всегда бывает солнечное сияние. «Московский салон» вышел на большую дорогу. Чувствуя в нём сильного соперника, готового занять его место, «Союз русских художников» начал прилагать все усилия, чтобы чем-нибудь да подорвать жизнь общества «Московский салон». Начали с того, что стали переманивать к себе с «Салона» молодых художников. Первый, получивший такое приглашение, был Иван Иванович Захаров. Он честно отказался дать свои работы на выставку «Союза» (написал официально хорошо формулированное письмо), хотя участие на ней в первую очередь сулило золотые горы. Художник Зайцев Николай Семенович[17], это верный раб Аполлинария Васнецова[18], соблазнился и без разрешения правления «Салона» дал свои работы на выставку «Союза». А также и Алексей Васильевич Лысенко[19]. Кроме жалкого пребывания в каком-то жалком углу выставки он ничего не получил, зато заработал презрение всех честных художников «Салона». Та же участь постигла Денисова[20], художника странного, немного декадента, но довольно талантливого. Его большую декоративную картину, которую он дал на выставку «Союза», повесили в верхнем ярусе (на антресолях) в выставочном зале, да еще в тёмном месте. Смотреть картину не было никакой возможности. Всё это видели художники «Московского салона» и у них сразу

отпало желание переходить в «Союз». Коллектив «Салона» стал ещё крепче, еще сплочённее. Окрылённые успехом выставки, мы решили на следующий год для четвёртой выставки «Салона» снять новое выставочное помещение Школы живописи, ваяния и зодчества[21].

Если помещение Литературно-художественного кружка стоило дорого – целую тысячу рублей, то стоимость аренды выставочного зала Школы живописи была даже для тех времен баснословна: с нас потребовали за месяц две тысячи рублей. Надо сказать, что это выставочное помещение построено было по настоянию «Союза русских художников», члены которого в большинстве были преподавателями Школы. «Союз» дал на постройку деньги, если не ошибаюсь, 20000 рублей, и фактически являлся хозяином помещения. Относясь с явным недоброжелательством к «Московскому салону», «Союз русских художников», очевидно, употребил все усилия, чтобы затруднить сдачу выставочного зала под выставку «Салона».

Делать было нечего, нам пришлось пойти на все условия, которые нам предъявили, из которых особенно тяжёлое было требование уплаты аренды при подписании договора – 1000 р. и на другой день открытия (после вернисажа) – вторую тысячу. Нашему молодому Обществу, состоявшему сплошь из начинающих небогатых художников, набрать такую сумму было очень трудно, тем более, что ведь были и ещё крупные расходы по выставке: хотя бы постройка стендов, издание каталога и пр. Несмотря на всё это, мы рискнули и согласились, кое-как собрав 1000 р. для подписания договора. Позднее оказалось, что все наши страхи были напрасны. Мы в день вернисажа собрали столько денег, что почти полностью покрыли все расходы по выставке. Но не будем забегать вперёд.

Новый выставочный зал по своим размерам требовал и картины большого масштаба – этюдами здесь отделаться было нельзя. Но наши художники, составлявшие основное ядро «Салона», окрепли, стали более требовательны к себе, задались задачами более монументального характера. И выставка удалась. Она носила ясно выраженный характер композиционного реализма, работы были серьёзные и явно контрастировали с работами художников «Союза». Помогало ещё этому то обстоятельство, что наши картины висели на тех же стенах, на которых висели перед этим картины художников «Союза». Большинство посетителей в свое время побывали и на выставке «Союза» и, конечно, глаз, запомнив места, на которых висели картины «Союза», невольно сравнивал их с картинами художников «Салона», теперь висевших на их местах. И сравнение было далеко не в пользу «Союза».

Большинство картин «Союза» было рассчитано на продажу. Отсюда их зачастую сладенькая внешность, дешёвый эффект. Для продажи же поневоле размер картин в «Союзе» был или маленький или средний, больших картин писать было невыгодно. Никто не купит – и дорого, и вешать негде.

Наши художники, не избалованные продажей, стремились по своей молодости со всем энтузиазмом к разрешению сложных задач, зачастую монументального характера, дали работы, если и не совсем доработанные, не совсем законченные, как в «Союзе», носящие более эскизный характер, но зато более глубокие по содержанию, более оригинальные по теме, ведь большинство картин художников «Союза» были сладенькие пейзажи, плетущиеся в хвосте у Левитана[22]. К художникам «Салона», давшим большие работы не только по размерам, но и по тематике, содержанию и исполнению, надо отнести прежде всего И.И. Захарова с чудесным портретом Е.В. Томашевской (в натуральную величину), «Отражение опала» и портрет М.А. Муат. Впоследствии до такой высоты Захаров, пожалуй, больше и не подымался.

Хорошие работы были у С.В. Герасимова, отошедшего от закваски «строгановского училища». Более серьёзные, носящие явно ориентальный характер, дал художник Миганаджиан. Здоровые вещи были у Саввина[23], очень сильные, хорошо сработанные картины дал художник В.А. Яковлев. Большинство их были на мифологические сюжеты, но среди их не терялись и портреты, небольшие по размерам, но очень старательно прописанные. К таким работам надо отнести в особенности портрет артистки Е.М. Княжевич.

Я не буду говорить о своих работах, они все носили характер монументальности и декоративности[24].

Несколько в стороне от общей монументальности стоят работы Коваль[25] и Третьяковой[26], носившие следы какой-то антикварности, они близко подходили к работам художников 40-х годов прошлого века.

Совершенно особо стоял на выставке Шперлинг[27]. Его работы очень миниатюрные, носили характер мистицизма. Только потом, когда разразилась первая империалистическая война, я понял, что Шперлинг был ее вестником. Он с серьёзным увлечением занимался оккультными науками, его работы все были построены на каком-то общении с потусторонним миром. Особенно мне сейчас памятна одна его картина – «Летучий голландец». Написанная на доске по золотому фону, она изображала рыцаря в латах, несущегося с мечом

по полю с развевающимся красным плащом. В углу картины была вчерчена красная звезда – пентаграмма (звезда Марса).

Сильное впечатление производила другая его картина – «Похоронный марш», связанная с музыкальным произведением Скрябина[28]. Целое поле воинов, идущих в боевом порядке в битву – на смерть.

Незадолго до открытия выставки ко мне как председателю общества подошёл Д. Бурлюк[29] и стал жаловаться, что его никак не хотят принять в члены Общества художников «Московский салон» (незадолго до этого его не пустили в «Бубновый валет»[30]). Я ему сказал, что его работы таковы, что не могут экспонироваться на нашей выставке. На это он ответил, что он такой художник, что может писать поразному. У него есть вполне реалистические работы, что он пишет этюды с натуры и что работы эти иногда охотно покупают, причём если работа хорошая и не имеет каких-либо повреждений, то за неё он берёт довольно много денег, а если какой-либо этюд имеет дефект или повреждение, как например, согнутый угол, слегка надорван или ещё что-нибудь, то он берёт за такую картину дёшево, иногда даже 10–5 рублей. Так, недавно он, поехав писать этюды, в трактире, где зашёл пообедать, продал один этюд трактирщику за 10 рублей. В члены Общества мы, конечно, принять его побоялись, объяснив, что по уставу «Московского салона» художник, выставляющий подряд три года на выставках Общества, имеет право без рекомендации членов Общества баллотироваться в члены. (Бурлюк просил дать ему рекомендации для вступления в Общество). Я ему посоветовал давать свои работы «на жюри». Он так и сделал, принёс три довольно скромных этюда, которые все были приняты на выставку.

Чтобы закончить с Бурлюком, скажу, что через год после этого он явился ко мне на дачу в Пушкине летом (в необычайно ярком пёстром жилете из вельвета: по чёрному фону розы и другие цветы) и сказал, что он поселился в 12 километрах от меня в Пестове (Михалёве), снял комнату, арендовал лошадь с шарабаном и работает, пишет этюды. Узнав, что я живу тоже в Пушкине, он, приехав на станцию для закупок, решил зайти ко мне. Побыв некоторое время у меня, он начал развивать передо мной какой-то проект художественной студии, где проходилось бы и театральное искусство, и музыка, и живопись. Он обратился ко мне с предложением вступить к нему в компанию, так как он считает, что я единственный художник, который пишет и может писать обнажённое тело. Бурлюк обещал мне, что создаст для меня большую популярность, он это сумеет сделать, как сделал для

художника Ларионова[31], с которым он объехал чуть ли не 18 городов, где Ларионов читал лекции о футуризме в живописи, и что Ларионов всецело ему, Бурлюку, обязан своей популярностью. (Кстати сказать, что эти лекции обычно всегда кончались скандалом, а иногда и мордобитием). Я отклонил столь лестное предложение, и Бурлюк, опечаленный, уехал обратно, обещав как-нибудь опять заехать, но, конечно, не приехал.

Довольно о нём, этот, в общем, был лишним багажом на выставке. Таким же лишним багажом был у нас и Н.П. Рябушинский[32], он уже три года подряд участвовал в нашей выставке, причём его рекомендовал и настаивал, чтобы приняли его вещи, Павел Кузнецов[33] – друг и близкий прихлебатель Рябушинского. Правда, Кузнецов сам у нас участвовал только на первых двух выставках, но связи не порывал. Кроме того, мы надеялись, что Рябушинский поможет нам в денежном отношении, но этого он сделать не догадался (очевидно, все доставалось прихлебателям). Работы Рябушинского носили явно модернистический характер и, конечно, никакого значения для нашей выставки не представляли. Они, и то хорошо, не выбивались из общей гаммы, хотя некоторые из них носили следы подражания Синьяку[34]. После этой выставки Рябушинский, очевидно, сам понял всю бездарность своих работ и больше уже к нам с картинами не лез.

К этой выставке у меня собралось тоже порядочно работ. Я написал большую картину (натуральный человеческий рост) «Каин». Я хотел изобразить его не Божьим изгнанником, не убийцей, злодеяние которого требует возмездия, а существом, бросающим вызов небу. Мне хотелось изобразить существо, идущее наперекор установленному порядку и морали, существо со своим собственным взглядом на это, с сильной волей. Удалось ли мне это – не знаю. Кроме того, я выставил тройной портрет сестры[35]. На балконе сидела не одна фигура, а три её фигуры в разных позах и поворотах.

Это был опыт, искание, которым отличались в то время многие художники. Как протест против войн (я точно их предчувствовал) я написал картину «В земле обетованной». Я хотел сказать, что человечество (в лице странствующих евреев), получив в своё пользование земельные просторы Палестины, вместо того, чтобы мирно устраивать свою жизнь, прежде всего начало войну. Я изобразил битву, где в экстазе озлобления люди убивали друг друга. Впоследствии эту картину у меня купил Н.Д. Васильев, и где она теперь – не знаю.

Другая моя большая вещь называлась «Пир у царя ассирийского». Ночь, большой колонный зал, горят светильники оранжевым туск-

лым светом. Идет пир, но всё обращено к царю ассирийскому, пирует, в общем, он один. Эту картину купил у меня Н.Д. Филиппов – известный московский булочник. Кроме ряда больших масляных картин у меня были выставлены несколько гуашей (на тематику из древнего Египта) и эскизы декораций к пьесе «Заговор Фиеско».

История этой постановки такова.

Я очень увлекался декоративным театральным искусством. Волею судеб я сделался членом Общества любителей сценического искусства[36]. Это Общество обычно делало театральные постановки в доме Романова, на углу Никитского бульвара и Бронной. Но на этот раз они решили щегольнуть, сняли помещение в Охотничьем клубе, где когда-то начинал свою работу Художественный театр и где от него осталось оборудование сцены, и решили поставить «Заговор Фиеско». Для постановки режиссёром был приглашен Владимир Владимирович Максимов[37] – в то время актер Малого театра, а художником пригласили меня. Мне предстояла задача так упростить декорации, чтобы можно было их менять в возможно кратчайший срок (всего, кажется, 14 картин) и вместе с тем дать интересную оригинальную постановку.

Я до переговоров с Максимовым сделал небольшие эскизы по своему плану, и когда я показал их ему, то оказалось, что наши мысли сошлись. Я применил не «писаный» способ декораций, а из однотонной материи, слегка местами оживленной небольшими красочными пятнами. Общий тон был красновато-коричневый, а весь рисунок (графический) был сделан чёрной краской. Но зато аксессуары (занавесы, мебель, утварь) были очень красочные. Спектакль прошёл успешно, о нём писали в газетах и журналах[38].

Так вот эскизы к этой постановке я и выставил. В первые дни после открытия выставки как-то мне позвонили с выставки домой по телефону. Дежурный выставки В.Н. Олейник[39] сказал, что со мной хочет поговорить критик Тугонхольд[40]. Он долго меня расспрашивал об моих работах и в особенности о постановке «Заговор Фиеско» (свою рецензию он поместил в журнале «Апполон» (декабрь 1913 г.), где с большой похвалой отзывался о моих работах[41]). Таким образом, я по телефону познакомился с критиком Тугонхольдом. Впоследствии в течение всего этого отрезка времени до самой смерти Тугонхольда я очень часто с ним встречался. В последнее время он мои работы довольно основательно ругал. Но это, как говорят, любя.

Много хлопот на этой выставке наделала скульптура. Менделевич задумал сделать большую фигуру Данте. Разрешил он ее в дереве. Но

так как Данте ходил в большом плаще-мантии с капюшоном, то он никак не мог в дереве совладать с легкостью материи, и Данте у него вышел вроде какого-то колокола, сделанного из деревянного обрубка. Причем фигура была в натуральную величину, а ног не было видно, так как плащ спускался до самой земли. Получилось что-то невообразимое. В довершение всего весь этот обрубок – Данте Менделевич выкрасил в коричнево-чёрный цвет.

Когда он привёз такое бревно на выставку (низ был диаметром чуть ли не 1.1/2 аршина), мы все ахнули и не знали, куда его поставить – уж очень всё было безобразно[42].

На эту же выставку дала свои работы и Анна Семеновна Голубкина[43], которая любила наше Общество и время от времени участвовала на выставках. Она прислала свои работы раньше Менделевича, мы их установили до её прихода на стойки. За несколько дней до открытия выставки, когда каталог ещё не был составлен и отдан в печать, но Менделевич свою тумбу уже привёз, приехала Голубкина и когда увидала «Данте» Менделевича, ахнула и ни слова не говоря начала заворачивать свои работы и увезла их.

Пришлось членам нашего правления ехать к ней в студию уговаривать. Она долго не соглашалась дать свои работы на выставку, и только перед самым открытием удалось её уговорить, но каталог был уже сдан в печать и её работы туда не попали (а может быть, она это сделала нарочно).

Кроме скульптуры Менделевича и Голубкиной на выставке были ещё работы Фишера и Никифоровой. Художник Фишер был посредственный скульптор, он лепил небольшие фигурки, иногда их подкрашивал, и они производили впечатление майолики. Что касается скульптора Никифоровой, то у неё были более обширные задачи, но, к сожалению, не хватало смелости и умения. Её работы немного напоминали скульптуру Менье[44]. Но обычно скульптура Никифоровой была довольно большой по размерам, всегда из гипса и слегка подкрашенного под алебастр. Самое главное – это то, что её скульптура была в общем покушением с негодными средствами[45].

На этой выставке мы решили по традиции устроить вечер с участием музыкантов и литераторов. Вечер этот удался на славу. Было весело. Мы пригласили на него в качестве гостей несколько молодых актёров и музыкантов, и в числе актёров к нам приехал и Вахтангов[46], тогда руководитель студии Художественного театра. Он экспромтом поставил ряд шуточных живых картин, являвшихся шаржами на постановки московских театров, и главное, досталось Мейерхольду[47].

В качестве исполнителей были присутствующие на вечере художники и кое-кто из членов их семейств. На вечере были чай, танцы, в общем, веселье и уют, несмотря на то, что всё это происходило в большом выставочном зале. К сожалению, это был последний вечер, в следующие годы нам уже не удавалось его устраивать.

Четвёртая выставка «Московского салона» утвердила наше положение в художественном мире. Мы заняли свое определённое место.

В силу того, что мы принимали членов в Общество с большим разбором, а также в экспоненты, на наше Общество стали злиться некоторые художники, которые у нас были забаллотированы, или их вещи, которые мы не брали на выставку. Часть этих художников, объединившись, создали новое объединение вроде «Свободного творчества»[48], «Свободного искусства»[49] и, наконец, Объединение художников Московской школы[50], куда вошли многие из художников, оказавшиеся впоследствии лидерами АХРР и даже МОССХа. В числе их были, между прочим, Соколов-Скаля[51], Герасимов Александр[52], Крайнев[53] и другие.

Для нас, молодых начинающих художников, эта выставка была праздником. Мы были счастливы и довольны. Но, увы, наше счастье продолжалось недолго. На следующий год грянула война, и нашему счастью пришёл конец. Жизнь художников ещё катилась по инер-



На выставке картин общества художников «Московский салон» в МУЖВЗ. Е.И. Камзолкин в центре. 1914 г.

ции, но не было подъёма, не было творческих порывов. В 1914 году мы выставки не делали, а в 1915 году организовалась общая большая выставка, где участвовали все художники из всех художественных обществ. Называлась она «Выставка картин и скульптуры «Художники Москвы – жертвам войны»[54].

Для такой большой выставки отвели и большое, только что отстроенное помещение в доме Лианозова рядом с Художественным театром. Она занимала два этажа (3 и 4), каждому обществу отвели отдельный зал или часть его. Нам дали в верхнем, 4-м, этаже отдельную, очень большую комнату.

Было немного странно, необычно, когда в первые дни устройства выставки встретились художники всех обществ. Очень много было споров и недовольствия при развеске картин. Некоторые художники, не принадлежащие к определённому обществу, не знали, куда деть свои работы, их то одно, то другое общество не пускало в свою среду. Помню, как выставочный комитет перебегал из одного зала в другой, ликвидируя споры и неполадки.

Среди комитета выделялся высокий брюнет в пенсне. Он больше всех волновался, больше всех говорил и больше всех жестикулировал руками. Меня с ним познакомили. Это был секретарь комитета, скульптор Сергей Дмитриевич Меркуров[55]. В то время его знали только потому, что он снимал гипсовые маски с умерших. Когда дело дошло до расстановки скульптуры, работы Меркурова не пускали ни в одно общество, куда бы он с ними ни тыкался, даже должность секретаря комитета не помогла.

Наконец он обратился ко мне как председателю общества «Московский салон» с просьбой дать место его работам. Мы обсудили его просьбу и ввиду того, что рядом с помещением, отведённым нашему Обществу, была комната без дневного света (освещалась электричеством), и эта комната территориально принадлежала нам, мы решили использовать её под скульптуру. Таким образом, в этой комнате мы дали место и скульптуре Меркурова.

Такой же случай произошел с Крайтором[56], художником – «горе-реставратором», уполномоченным по выставке. Его две работы, акварельки довольно бездарные, не пускали ни в одно общество, а к разным «творчествам» он идти не хотел и пристал к нам с просьбой повесить его работы в нашем отделе. Пришлось уступить и повесить, уж очень упрашивал!

Не успели утрясти эти инциденты, как возник новый крупного масштаба – сцепились два противоположных мира: Переплётчиков[57]

и Татлин[58]. В третьем, нижнем, этаже отвели место двум объединениям – «Союзу русских художников» и «Миру искусства»[59]. «Союзу» дали место по стендам против окон, а «Миру искусства» – на стендах в простенках между окон. Случилось так, что против окна были повешены работы Переплётчикова, а в простенке этого же окна – работы Татлина. Причем Татлин дал кроме эскизов к опере «Жизнь за царя» еще две композиции из консервных банок, самоварной трубы, обрубков дерева, верёвки, стекла – словом, из разного утиля. Переплётчиков, как увидел эти произведения, так пришел в ярость. Он как один из главарей «Союза» и, кроме того, как художник, который привык, что с его авторитетом считаются, потребовал от организационной комиссии, чтобы «безобразия» Татлина были удалены с выставки. Очевидно, что в комиссии по решению этого вопроса произошел раскол, и Переплётчиков не мог добиться, чтобы работы Татлина были сняты. Тогда Переплётчиков решил сам их снять и привёл в исполнение свой замысел. Татлин, в свою очередь, тоже разъярился и, стащив со стендов картины Переплётчикова, побросал их тут же на пол.

После долгих пререканий и обсуждений комиссия все-таки решила оставить висеть работы Татлина и водворила на место как татлинские произведения, так и картины Переплётчикова. Инцидент был исчерпан.

До этого происшествия я не был знаком с Татлиным, но теперь я с ним познакомился и невольно обратил внимание на его эскизы к опере «Жизнь за царя». Они мне очень понравились, несмотря на их «футуристическое» построение.

При выставке был буфет, где очень часто за чаем собирались компании художников, так как другого места поговорить на выставке не было. Вот в этом-то буфете я познакомился поближе с Татлиным, и мне он понравился какой-то логической прямотой и очень справедливым обсуждением выставки. Несмотря на его явную принадлежность к «левой» группировке, он очень добросовестно обсуждал картины разных других направлений, и в его словах не было той непримиримости, которая обыкновенно появляется в словах человека из другого лагеря. Возможно, что Татлин так относился, чтобы снискать себе популярность и расположение (он был с большой хитриной), но наружно он казался искренним.

Незадолго до закрытия выставки в одном из залов, который освещался электричеством (без дневного света), была организована выставка «кукол», причём куклы должны были делаться руками художника-автора[60]. Главным образом куклы эти были карикатуры и

шаржи на какое-нибудь популярное лицо. Так, скульптор Андреев[61] выставил ряд очень хорошо сделанных кукол, изображающих в шаржированном виде актёров Художественного театра.

Я тоже сделал свои «куклы», но так как я увлекался Египтом и Сирией, я сделал длинную полочку-барельеф с историей свидания царицы Савской с Соломоном, все куклы были сделаны сестрой из цветных тряпочек по моим рисункам и выкройкам. Полочку я сделал сам и оклеил цветной бумагой в сирийском стиле. Получилось довольно оригинально и красиво. Продажа кукол с выставки была незначительная, хотя часть кукол Андреева купили для Третьяковской галереи. Я свою полочку отдал в Театральный музей А. Бахрушина, где она теперь – не знаю[62].

Ещё куклы торжественно стояли на стеллажах выставки, как объявили новую выставку-продажу. Дело подходило к празднику Пасхи, и заправилы выставки предложили художникам дать для продажи в пользу жертв войны одно-два расписанных художником яйца. Я сговорился с художником И.И. Захаровым посвятить этой работе 2–3 вечера. Для этой работы я приезжал к нему на квартиру, и мы втроем (я, И.И. Захаров и его жена Н.Н. Агапьева[63]) занимались росписью яиц. Для этого мы закупили продававшиеся в большом количестве деревянные яйца. Я расписал два яйца в греческом стиле, у Захарова не помню, что получилось. Уже поздно весной, когда выставка «Художники Москвы – жертвам войны» закрылась вместе с куклами и яйцами, причём устроители обратились перед концом к художникам пожертвовать по одной картине, что и пришлось сделать, художники получили приглашения участвовать на новой выставке «Художники – семьям художников войны». Организовалась эта выставка по инициативе Аполлинария Михайловича Васнецова. Художники дали по 2–3 работы, и в общем сложилась выставка довольно серенькая и не популярная. Причиной этого была, очевидно, необходимость пожертвовать хотя бы одну работу. Я даже не помню сейчас, какие я картины дал на эту выставку, но у многих развился аппетит к сбору пожертвований[64]. Ещё выставка «Художники – семьям художников войны» не закрылась, как стали собирать пожертвования в пользу воинов-евреев. Ко мне для этого специально пришел критик Этингер[65] – пришлось дать и сюда картину[66].

Ввиду того, что выставка «Художники Москвы – жертвам войны» поглотила всех художников, очередной выставки «Московского салона» не было.

Война давала себя знать.

Правда, очень мало художников ушло на фронт. Очень многих оставили в Москве, и если кто и ушёл, то только, пожалуй, те, кто был призван по первой мобилизации. Из «Салона» были взяты на военную службу Зайцев Н.С., Лысенко А.В. Вот и всё[67].

Зайцев был в Восточной Пруссии в войсках Самсонова[68]. Во время отступления был легко контужен, и больше на военную службу его не призывали. Лысенко был ранен разрывной пулей под Львовом. Долго лежал в госпитале и вышел хромым.

Был еще призван в последующих мобилизациях художник Васильев Н.И.[69], но он всё время где-то околачивался близ Москвы артиллеристом.

Иван Иванович Захаров, несмотря на то, что он человек больной (у него был когда-то костный туберкулез), побоялся мобилизации и устроился в главном почтамте сортировщиком писем. Однажды я у него там был. Он сидел перед большим шкафом со множеством ячеек, на которых были написаны названия городов, и из приносимых корзин брал письма и быстро расшвыривал их по ячейкам. Занятие не весёлое. Несмотря на такую утомительную работу, он всё-таки находил время заниматься искусством.

Иногда, периодически, мы (Захаров, Камзолкин, Анзимирова[70], Агапьева) собирались у него на квартире вечером и рисовали с натурщика. Эти вечера оставили у меня самые приятные воспоминания. Однажды он взялся оформить какой-то благотворительный вечер в Политехническом музее. Надо было оформить две малые аудитории. Он попросил меня ему помочь. Мы разделились по аудиториям и у него на квартире (на Елоховской площади) вечерами написали все декоративные панно, а их было много, и писали их на бумаге и шведском картоне. Аудитория Захарова была насыщена оранжевым цветом. Что касается моей, то в ней преобладал холодно-малиновый цвет.

Наступил 1916 год. Надо было организовывать выставку, работы у всех были. Но где ее устраивать? Выставочное помещение в Школе живописи было занято лазаретом. Салон Михайловой[71] на Дмитровке был уж снят заранее другими организациями. По счастью подвернулся художник Рахманов Иван Федорович[72]. Он владел домом у Покровских ворот, и вот он решил отдать нижнюю часть дома, где были магазины, под художественный салон. Помещение было не особенно удобное, так как комнаты были небольшие и вдобавок низкие, но с другой стороны, это давало какой-то уют. Рахманов назвал

это новое выставочное помещение салон «Единорог». К глубокому сожалению, я не видел в нём, как выглядели наши развешенные картины. Перед самым открытием выставки я заболел. У меня воспалилась вена на ноге, и я пролежал до мая месяца[73]. В самом начале организации я успел побывать в выставочном помещении. Там было довольно уютно, как-то по-домашнему.

В моей памяти осталась встреча в помещении «Единорога» с И. Машковым[74]. В то время он не был ещё так чванлив и глуп, каким сделался впоследствии. Он запросто пришёл к нам в момент организации выставки, в нём еще чувствовался товарищ. К сожалению, у этого товарища вид был ужасен. Все лицо было покрыто какими-то тёмно-красными пятнами и чёрными точками, кисти рук были забинтованы. Машков рассказал печальную историю.

Он, как и некоторые другие художники того времени, приготовлял сам лак для своей живописи. Для этого, совершенно не задумываясь о последствиях, Машков решил варить мастику в очищенной нефти на керосинке. Делал он это в маленькой комнатке при своей студии. В этой комнате был в потолке вентилятор. Так вот, чтобы запах лака не очень бы расходился по студии, он поставил керосинку с кастрюлей под этот вентилятор. Лак, конечно, вспыхнул, и пламя потянуло в вытяжку. Машков испугался, схватил обеими руками ручку кастрюли и вынес её в мастерскую, где поставил горящую кастрюлю на пол и начал закидывать пламя коврами, подушками, одеялом. Пламя он потушил и только тогда почувствовал свои ожоги. У него было обожжено всё лицо и руки. Он, конечно, счастливо отделался, потому что очень легко могли пострадать глаза.

Несмотря на военное время и на отдаленность от центра выставочного помещения и его новизну, посещаемость выставки была довольно большая[75]. Если посмотреть картины, выставленные на выставке, то будет совершенно ясно, что война ни каким концом не коснулась художников. Совершенно нет никакого отзвука ни в содержании, ни в красках. И это не только на «Московском салоне», а на всех без исключения выставках. Единственно, пожалуй, только на Передвижной можно было встретить отголосок войны вроде слащавых и натянутых изображений раненого в лазарете или картины с мистическим содержанием. Чем это можно объяснить? Непопулярностью войны или наоборот, желанием подальше от нее уйти?

Но всё-таки война давала себя чувствовать. Труднее стало жить. Всё больше и больше мобилизовывались художники на военную службу. И вместе с тем картины покупались охотнее и дороже. На

выставке в «Единороге» помимо картин я выставил еще эскизы декораций к «Орлеанской деве» и к «Саломее» О. Уайльда[76]. Композиции этих декораций я старался построить возможно лаконичнее. Из картин, имевших наибольшую значимость, была «Во имя Рамзеса». С выставки у меня ее купил Витов (текстильный фабрикант). Этот Витов отличался некоторой оригинальностью. Он купленные картины не вешал в своем особняке, а убирал их в особую комнату, и когда у него бывали вечера, он выбирал некоторые из своих картин, вешал их на стены и делал таким образом небольшую выставку на один день.

Впоследствии, после Октябрьской революции, моя картина «Во имя Рамзеса» попала в Иваново-Вознесенский музей. В 1926–1927 годах Кандауров[77], сопровождая государственную выставку, попал в Иваново-Вознесенск и видел мою картину там, в музее. Моя картина произвела на него хорошее впечатление. Это было спустя 10 лет после того, как я её написал.

Этот (1915–1916) и последующий за ним год были годами наибольшего расцвета для художника Крымова[78]. Вместо натянутой стилизации он стал давать солнечные, вполне реальные работы.

Война продолжалась. Незаметная или заметная очень мало в Москве до сих пор, война стала чувствоваться и в городе. Во-первых, всё стало дороже. Деньги обесценивались. Во-вторых, некоторые продукты стали исчезать. Чувствовалась какая-то напряженность.

На выставках до сих пор война мало отразилась. Все те же слюнявые пейзажи на «Союзе», все то же композиционное построение в «Московском салоне», все то же или даже более кривляние на «Бубновом валете», и только на Передвижной иногда проблескивают потуги на изображение «военных эпизодов». По инерции мы готовились к выставке. Помещение было заранее снято в салоне Михайловой. Никто не знал, кто что написал, у кого какие есть работы? Я в эти годы мог работать только летом, да и то по воскресеньям. Жизнь дорожала и приходилось много работать, чтобы набрать денег для жизни и для живописи. За счёт живописи и раньше мало кто жил, а теперь и подавно. И всё-таки я успел написать ряд крупных работ. Как отголосок войны я написал парную работу «Давид» и «Голиаф», как отголосок войны я написал «Рахиль» или, вернее, «Плач Рахили». Зимой в дни, когда был свободен, я сделал красочные композиции декораций к опере «Аида» и опере «Юдифь». Кроме этих крупных работ я написал ряд небольших на библейские и египетские темы.

Когда подошло время везти работы на выставку, потребовалось

два извозчика для их перевозки, и если бы не Никифор (Никифор – сторож при портретном классе Училища живописи, ваяния и зодчества), я не знаю, как бы я их доставил на выставку. Ведь в те времена мы не были так изворотливы и приспособлены к преодолению разных трудностей, как теперь.

Вернисаж прошел удачно[79]. Народу было очень много. Картины покупались охотно. Очевидно, деньги дешевели и их обращали в вещи. Я продал почти все свои картины. Большинство из них купил Н.Д. Филиппов[80]. Эскизы декораций к «Аиде» купил Н.Д. Васильев[81]. Вот прошло уже 25 лет, а я нигде ни разу не встречал своих картин, и только именно картины этого года, купленные Филипповым, после революции я встретил в фойе клуба института имени Свердлова. Что касается «Рахили», то не так давно она обнаружилась у одних жителей Кунцева, причём её берегли, предполагая, что это очень старинная картина, и только случайно обнаружилось, что она написана мною[82].

С выставки я в конце концов унёс обратно домой одну картину[83].

Популярность нашего «Московского салона», очевидно, росла. Главный показатель – это вернисаж выставки. Если на первых выставках при открытии была главным образом «средняя интеллигенция», а из «буржуазной аристократии» бывали только случайные посетители и отношение их к выставке было покровительственным, то теперь почти все посетители «Союза русских художников» были у нас на открытии. Правда, у нас они немного растворялись среди посетителей интеллигентного класса, как-то: профессоров, инженеров, актёров и пр., тогда как на «Союзе» преобладало главным образом буржуазно-промышленное сословие и, пожалуй, доктора. В этом году на вернисаже в первый раз у нас были Собинов[84] и Таиров[85]. Из художников-новичков у нас в первый раз выставлялся М.А. Кичигин[86], глубоко симпатичный художник, рисовавший главным образом на темы из крестьянской жизни. Его большие рисунки, подкрашенные цветными карандашами или акварелью, производили бодрое, хорошее впечатление. Это не передвижнический крестьянский многострадальный быт, а бодрое, новое, жизнерадостное. У Кичигина крестьяне не жалуются на свою судьбу, а сами хозяева своего быта. Его работы были очень созвучны с работами художников после Октябрьской революции. Крестьяне Кичигина веселятся, празднуют урожай. Это полноправные хозяева земли Русской. Как жаль, что Кичигин, как некоторые другие, испугались голодовки и уехали в другие концы России для того, чтобы там погибнуть, не вернуться обратно.

Другая новинка на выставке — у нас были работы войскового старшины Войска Донского Гаврилы Сергеева[87], жившего во второй половине XVIII века и изображавшего бои, в которых сам участвовал. Это четыре довольно большие батальные картины, написанные, правда, с тщательностью живописи XVIII века, но вполне добросовестно и грамотно. Случайно разыскав эти картины, мы решили их выставить, чтобы познакомить публику с художником-самоучкой, так незаслуженно забытым.

Ещё один художник нашего общества как-то выдвинулся в этом году и как будто встал на большую дорогу. Это Овагим Миганаджиан. Писавший до сих пор не очень умелые композиции под армянскую миниатюру, он в этом году вдруг написал эскизы декораций к пьесе «Голубой ковёр», которая ставилась в Камерном театре у Таирова.

Правда, Миганаджиан написал эскизы, но выполнить по ним декорации он, конечно, не смог. В дальнейшем разрабатывал эскизы и писал декорации Камарденков[88]. И если бы не он, Миганаджиан ни за что не справился бы с постановкой. Камарденкову пришлось неумелые плоскостные декорации Миганаджиана переделывать в пространственные.

Харламов М.Е.[89] в этом году выставил голубые — фиолетовые работы. Был у нас «друг Общества» Андрей Акимович Шемшурин[90]. Он был один из пайщиков большой москательной торговли «Братья Шемшурины», но ничего общего у него с торговлей не было. Этот человек любил искусство и даже делал попытку написать «Историю искусства», до которой он дошёл «своим умом». Одной из его идей была странная мысль, что художник-живописец в своей живописи должен обязательно пройти всю гамму тонов от оранжево-жёлтого до фиолетово-голубого. Наивысшее развитие художника он считал тогда, когда живописец начнёт писать в фиолетовом тоне. И чем чище тон, тем, по его понятиям, одарённее, выше художник. При встречах он обыкновенно спрашивал художника, в каком тоне он пишет и дошёл ли до фиолетового тона? И когда художник давал отрицательный ответ, то Шемшурин говорил: «Дойдёте, обязательно дойдёте до фиолетового тона».

Харламов был хороший знакомый Шемшурина, и вот на этой выставке «Харламов дошёл до фиолетового тона», но, как определил Шемшурин, в силу своего небольшого таланта Харламов не может дать чистый фиолетовый тон, но, возможно, что еще дойдёт.

Несмотря на то, что война вот уже продолжалась почти три года, ни один художник нашего Общества не написал картины на военную

тему. В других обществах было не лучше. Только очень небольшое число военных картин появилось на «Союзе» и на Передвижной, да и то тематика их была по большей части приторно-мещанская. То красивая девица в наряде сестры милосердия, то аллегорический рисунок, посвящённый защите славян, то милосердие в виде помощи раненому и другие темы.

Почти ежегодно мы на выставке устраивали вечер. Иногда этот вечер связывался с концертом, так как у нас было много созвучных нам актёров и музыкантов, и к нам на вечер они охотно шли. В этом году по предложению И.И. Захарова решили устроить на выставке несколько концертов, причем провести эти концерты организованно. Мы предложили некоторым молодым музыкантам-композиторам организовать у нас на выставке музыкальную выставку, причём вся художественная часть должна была исходить от музыкантов. Мы даём только помещение, рояль, деньги на расходы (а деньги у нас в Обществе были). Таким образом, в этом году у нас на выставке было два концерта музыкальной выставки. Для лучшей организации мы просили музыкантов выделить одного уполномоченного для совместной работы у нас в правлении «Салона». Был выделен один из музыкальных критиков, некий Тицнер, который и бывал постоянно у нас на собрании правления. Наша выставка, открытая в первых числах марта 1917 г., захватила и мартовскую революцию[91]. На выставке в окна светило мартовское солнце, за окнами трепетали флаги, было как-то радостно, был какой-то подъём.

Когда прошли первые дни революции и стали разбираться в документах и записях «охранного» отделения, отыскивать шпиков и провокаторов, а имена их опубликовывать в газете, то однажды в перечне их фамилий была напечатана и фамилия Тицнера. Мы, конечно, сейчас же собрались, исключили его из правления, и только теперь выяснилось его поведение. Николай Михайлович Григорьев[92] был секретарём правления, и вот никогда раньше не придиравшаяся полиция вдруг несколько раз вызывала его к себе и допрашивала, что это за Общество, какие собрания происходят и т.д. Этот Тицнер за свою предательскую работу получал в конце концов всего-навсего 25 р. в месяц.

Началась в этом году выставка с подъёмом, с подъемом она и закрылась. Картин было продано много, посещаемость была большая, в кассе Общества набралось много денег, так что можно было провести какую-нибудь большую художественную работу (мы мечтали об издательстве), можно было большинству художников заняться большими композиционными картинами.

После нас в помещении выставки должна была открыться выставка Петербуржских художников. Они так торопились, что въехали со своими картинами на другой день закрытия нашей выставки, и нам пришлось невольно видеть их присланные из Петербурга картины. Одна из них, какого художника не помню, изображала крыльцо домика где-то на окраине города, и к столбу крыльца дворник привязывает флаг. Называлась картина «К празднику». Флаг был трёхцветный (в мартовскую революцию флаги были вывешены красные). Мы невольно посмеялись: и как же быть теперь с картиной? Ведь с трёхцветным царским флагом ее выставлять нельзя. И вот через несколько дней, когда выставка Петербуржских художников открылась[93], я, придя на выставку, невольно стал искать глазами эту картину. Оказалось — висит, но трёхцветный флаг заменили красным, кто-то спешно его перекрасил. Остальное всё осталось по-старому. Я невольно посмеялся в душе.

Кончились первые дни февральской революции, закрылась выставка. Надо было приниматься за работу. Но почему же не работалось? Почему вместо радостных, солнечных картин тянуло к серому? Почему?

К осени картины у меня были в иной совершенно гамме. Да и не у одного меня, у многих художников изменились и гамма, и сюжет. Когда мы собрались осенью, чтобы поговорить о проведённом лете, оказалось, что картины есть, есть что выставить, но трудно было найти помещение. Основные выставочные помещения были или заняты под лазареты, или сняты под другие предприятия.

Какова же была наша радость, когда мы узнали, что из выставочного помещения Школы живописи на Мясницкой лазарет выехал, и помещение освободилось. Мы немедленно поехали и заключили с администрацией Школы договор на октябрь-ноябрь 1917 г. Вслед за нами заключили договора «Союз русских художников» на декабрь и Передвижная на февраль 1918 г.

Мы обладали большим количеством сурового холста для обтягивания стен и щитов. У «Союза русских художников» для этой цели был закуплен когда-то крашеный холст тёмно-красно-коричневого цвета, но от времени он сильно истрепался, и его осталось очень мало. Передвижная вообще ничего не имела. Нам пришла мысль, что для экономии поставить щиты и обтянуть стены выставочного помещения надо сообща всем заинтересованным Обществам сразу перед началом выставочного сезона. Таким образом, нашим холстом воспользовались «Союз русских художников» и Передвижная,

и наше оборудование осталось на весь выставочный сезон. Правда, для нас «Союз» почти ничего не сделал, а Передвижная отделалась грошами, дав небольшую сумму на расходы. Мы в конечном счете не спорили, решив, что это для искусства, общественное дело.

Не успели мы как следует доставить и повесить свои работы в выставочном помещении, как грянула Октябрьская революция. Было не до выставки, выставочное помещение стояло запертым. Так как оно было со стеклянной крышей, я очень боялся, как бы какой-нибудь снаряд во время обстрела, а Мясницкая сильно обстреливалась, не взорвался над крышей – тогда и помещения мы бы лишились, и картины могли бы погибнуть. Но всё прошло благополучно. После первых дней революции, когда затихла стрельба, я пошёл на Мясницкую в помещение выставки. Всё было цело. На другой день мы собрали там же правление и решали вопрос: «Быть или не быть?» Я настаивал на открытии выставки. Решили открыть[94]. Таким образом, первое культурное начинание было сделано через 8 дней после знаменательного начала Октябрьской революции.

Этого никто, кроме участников выставки, не помнит, про «Московский салон» незаслуженно забыли, а первым культурным начинанием в г. Москве после Октябрьской революции была выставка общества художников «Московский салон».



Афиша выставки общества художников «Московский салон». 1917 г.

Вернисаж прошёл вяло. Все как-то жались, как-то съёжились. Посещаемость в первые дни открытия была тоже небольшая, но потом разошлись, посетители пошли. И мы, думавшие, что нам придется доплачивать за устройство выставки, в конце концов покрыли расходы, что было очень приятно, так как ввиду падения рубля устройство выставки обошлось дорого, а личная жизнь тоже дорожала.

Но почему-то на этой выставке не чувствовался праздник искусства?

Почему всё вдруг сделалось серо, бесцветно?

Вначале картины покупались довольно охотно, но к концу выставки уже никто не покупал. Художникам платили чеками, так как держателей текущих счетов ограничили минимальной суммой в месяц, и они со своего текущего счета больше получить не могли. Художникам чеки оплачивали довольно легко.

Кое-кто из художников (а все стали какие-то вялые) начал подумывать об отъезде в более сытые места. Уехал Валентин Александрович Яковлев в Сибирь, в г. Бийск. Уехал Кичигин, куда – не знаю. Немного позднее уехал Михайловский[95]. Чувствовалось, что Общество как-то расползается, так как к искусству у художников интерес пропал, и все стали больше думать о жратве. Выставка закрылась тихо, незаметно. Но всё-таки «Московский салон» открыл выставку в первые дни ОКТЯБРЯ[96], не так, как другие Общества, которые съежились и не могли еще решить, стоит открывать выставку или нет?

В конце концов открыли выставки и «Союз», и Передвижная, но «Союз» стал бледным, а Передвижная успела подбодриться.

Как отнеслись к революции наши художники?

Лично я еще в день объявления империалистической войны почувствовал, что случилось что-то, что перевернёт всю жизнь, что эта война не мимолётная и не на 6 месяцев, как думали многие. После революции ОКТЯБРЯ я стал чувствовать, что надвигается что-то огромное, новое, что жизнь надо начинать сначала, забыв пройденный путь, я подходил интуитивно.

Захаров И.И. подошел разумно. Он говорил, что сейчас организационный период, оттого так трудно жить и работать. Надо всемерно помогать в организации новой жизни, и тогда скорее наступит жизненное облегчение[97].

Яковлев В.А. был больной человек, он думал, что настаёт голод, что в искусстве будет переворот и надо уехать в такой тихий и сытный край, где можно бы было спокойно продолжить работать. Он уехал и погиб.

Олейник В.Н. с радостью взялся за дело, бегал по собраниям, заседаниям, везде выступал, что-то прорабатывал. Наконец, открыл при Московском совете хранилище произведений искусств и сделался сам его заведующим. Может быть, он пошел бы дальше и многое бы сделал для нашего искусства, но его мобилизовали как военного фельдшера на борьбу с сыпным тифом, и он заразился и умер.

Харламов М.Е. с удовольствием стал изображать празднества, демонстрации, митинги. Писал он плохо, с рисунком не справлялся и несмотря на его старание, успеха большого не имел.

Сергей Васильевич Герасимов как-то съёжился. Ушел в себя, в свою щель и стал оттуда выглядывать на жизнь: что-то будет?

Кичигин уехал, куда — не знаю, и погиб.

Миганаджиан быстро приспособился. В своей студии начал торговать картинами других художников.

Рыбаков уехал к себе в деревню в Саввинскую слободу.



На второй выставке московского общества художников «Жар-цвет» в Историческом музее (г. Москва). Стоят: И.А. Соколов, А.Э. Миганаджиан, Е.И. Камзолкин, М.А. Бобров, И.А. Менделевич, К.Ф. Богаевский, С.И. Лобанов, Н.И. Хрустачёв, М.Е. Харламов; сидят: Ю.Л. Оболенская, К.В. Кандауров, П.П. Свиридов (слева направо). 1925 г.

Жизнь менялась.

Когда по окончании выставки я пришел к купившему у меня картину Голяшкину[98], он, отдавая мне чек, сказал: «Вот я сейчас покупаю у вас картину. Как видите, у меня две гостиных, кабинет, столовая, но все равно что бы ни случилось в дальнейшем, мне придется иметь, может быть, не больше трёх комнат, где я буду вешать картины, которые люблю и покупаю. И это будет касаться всех».

Да, условия жизни изменились.

Был у меня другой покупатель, это Мясников из Чистополя. Он был какой-то оптовый торговец и очень богатый человек. Искусство он любил искренне, как-то наивно, по-детски. На записной книжке, на переплёте он написал: «Красота победит мир», но вряд ли он сам понимал это выражение. В конце концов «красота» – понятие относительное, и каждый определяет его по-своему.

Он купил у меня несколько картин с этой выставки, на следующий год он приехал ко мне уже будучи на службе в Центросоюзе и купил опять две картины. Несколько раз он навещал меня и наконец приехал худой, бледный через несколько дней после операции (у него был рак пищевода и ему вставили дренаж). И всё-таки накануне смерти он интересовался искусством!

Всё было новое, и это «новое» с любопытством ждали. Жизнь художественных организаций еще продолжалась по инерции. Но «Московский салон» как-то временно, может быть, занял большее место: декабрь 1917 г. и январь, февраль и март 1818 г. прошли в каком-то хаосе. Всё организовывалось по-новому, а как это надо – по-новому – никто не знал. Несколько раз я заходил в художественную секцию Моссовета, которая, как и вообще вся канцелярия, помещалась в гостинице «Дрезден» напротив Московского совета. Там всё время шло обсуждение того, чем художники должны сейчас заниматься, то какие выставки устраивать, то вообще говорили, кто что вздумает. Если какой-нибудь искусствовед предложит лекцию, то получалось целое событие: где читать, что читать и когда читать.

Незаметно подошел апрель. Олейник, успевший к этому времени занять место довольно сильного организатора, прислал мне записку с просьбой прийти в Капцевское училище в Гнездниковском переулке для работы. Оказывается, надо было украшать Москву к 1 Мая.

Олейник получил от Московского совета поручение сорганизовать бригады художников для работы по этому украшению. Таким образом, большинство членов «Салона» было привлечено к рабо-

те. Только в центре площадь Свердлова (тогда еще Театральная) да площадь Моссовета украшались Федоровским[99] да еще какими-то художниками. Мне лично Олейник сказал: «Вам Моссовет поручает наиболее ответственное место украшений: Замоскворечье». (Там 300 000 рабочих!).

А в Замоскворецкий район входили, по тогдашней планировке, Кремль, мосты, и кроме того, он считался наиболее рабочим. Правда, Кремль снаружи не украшался, а внутри, куда уже тогда никого не впускали, украсился только флагами. Олейник сказал мне, что я назначаюсь бригадиром и должен подобрать себе бригаду в 2–3 человека. Остальную подсобную силу дадут на месте. Оплата будет производиться поденно Московским советом, а подсобным – местным Советом. Я договорился с Сергеем Васильевичем Герасимовым и Николаем Михайловичем Чернышёвым. Когда мы явились в Замоскворецкий совет, то нам предложили включить в свою бригаду еще местного художника Дмитрия Соболева[100], жившего на Зацепе, а для графической работы (писания лозунгов) я нашёл какого-то ученика Строгановского училища Васильева[101]. «Сказка скоро сказывается, да не скоро дело делается». Так и здесь. Пока я сформировывал бригаду, прошло почти две недели.

Мне очень часто приходилось бывать в Капцевском училище, где помещался штаб. Почти всегда я натыкался на спящего художника Розенфельда Николая[102], который тоже считался работающим по украшению. И вот за две недели до Первого Мая как-то при мне он объявил Олейнику, что он больше работать не будет, и потребовал деньги (очевидно, за спящую работу). Он по-своему был прав: его пригласили на работу, а работы пока не дают – «он в этом не виноват». Пришлось уплатить подённо за все потраченное во время спанья время. Когда Розенфельд получил деньги, он сказал, что больше он «работать» не может.

Мы принялись за дело. Распределили район на части. Я взял Серпуховскую площадь, Герасимов – Калужскую, Соболеву дали площадь Павелецкого вокзала, а Чернышёв взял мосты. Составили проекты, никому их не показывали.

Дополнение 1956 г.

В № 3 журнала «Искусство» за 1956 год в статье С. Темерина[103] на странице 13 сказано, что по свидетельству Сергея Герасимова, при оформлении демонстрации 1918 года художник Е. Камзолкин пер-

вый предложил эмблему «скрещивающийся серп и молот», которая и послужила позднее эмблемой Советов.

Было дело так.

Когда я сделал эскизы украшения Серпуховской площади, я ввел туда и стяги. Но на стягах по моему проекту должна была быть эмблема. Я поручил Олейнику спросить в Московском совете, существует ли какая-либо эмблема Советов? Оказалось, что эмблемы таковой ещё не было, но было пожелание показать объединение рабочих и крестьян, но как – ещё об этом никто не думал. Некоторые товарищи из Моссовета говорили, что хорошо бы было показать плуг и молот с наковальней, но это только были одни частные разговоры.

Я решился на свой страх и риск взять символизировать работу крестьян серпом, т. к. плуг, по моему мнению, не подходящ для эмблемы, а работу рабочих – одним молотом без наковальни (с огненными брызгами от наковальни, как иногда уже рисовалось). Я сделал несколько набросков, и наиболее подходящие для эмблемы (перекрещивающиеся) серп и молот я и нарисовал на эскизах стягов, которые должны были висеть на Серпуховской площади. Эту же эмблему я предложил ввести на стягах и полотнищах и на других площадях, оформляемых С. Герасимовым и Д. Соболевым (Дмитрий Соболев сейчас работает по детскому творчеству).

Работали мы все в декоративной мастерской театра на Ордынке, и я имел возможность как бригадир немного руководить работой.

Конечно, когда я продумывал и рисовал изображение серпа и молота, я был далёк от мысли, что моя эмблема впоследствии получит такое распространение.

В других частях города Москвы, насколько мне известно, никаких эмблем не вводили и не рисовали.

Худ. Евг. Камзолкин

* * *

Ф.Ф. Федоровский оформил площадь перед зданием Моссовета голубой материей и голубыми флажками!

Сказали в Замоскворецком совете, какие материалы потребуются и сколько надо рабочих.

Вот здесь-то и произошло самое нескладное. В Замоскворецком совете несколько человек сидело и шило полотнища и флажки.

В театре на Ордынке, только что отобранном у Струйского[104], нам отвели декоративную мастерскую и сцену для работы. В мастерской

мы расписывали стяги, а на сцене специально приглашенный человек писал лозунги. На площадях должна была начаться постройка эстрады, киосков и трибуны, но нам дали 50 человек рабочих, а они стояли у места работы и ничего не делали. Оказывается, по постановлению Партии оплата труда должна быть поденной, никакого другого вида оплаты не разрешалось, а поденная плата была так мала, особенно в связи с подорожанием жизни, что никто такой оплаты не хотел получать. Я сказал, что плотники не хотят работать за эту плату, председателю Замоскворецкого совета В.П. Файдышу[105]. Он мне дал на помощь молодого человека в кожаной тужурке и с револьвером, некоего Пчёлкина[106] (впоследствии он ушел на фронт, где и погиб).

Получилось не лучше. Работали на трех площадях. Пока Пчёлкин находился на одной площади, там работали, а на остальных двух сидели и ничего не делали. Когда он переходил на другую площадь, бросали работу на той, откуда он только что ушёл. Дело не двигалось. Оставалось всего пять дней до Первого Мая, а ничего не было сделано. Я сказал Файдышу, чтобы он перешёл на сдельную оплату, но он упирался, так как это запрещала Партия. Тогда я предложил ему выход: скажите рабочим, что если они за эти пять дней всё окончат, то вы заплатите им как за десять дней, а в ведомостях никто не поймёт, сколько дней действительно работали рабочие. Он, наконец, согласился, и вот за пять дней было сделано всё, что не могли сделать за две недели с лишним!

К 8-ми часам вечера 30-го апреля все украшения района были сделаны, и я спокойно пешком пошёл на свою Мещанскую. Когда я проходил вечером через Красную площадь, она была пуста. Гулко раздавались шаги. Какое-то жуткое чувство охватило меня, что-то притаилось, что-то насторожилось, и какими суровыми и неприступными казались эти башни с наглухо закрытыми воротами.

Видно, какие-то невидимые нити связали меня с Замоскворецким районом. К 1 Мая я закончил работу по украшению района, а в августе месяце меня пригласили на работу как художника театра в Замоскворецкий театр[107]!

Я работал в стационарном театре впервые. Всё было ново, начиная от взаимоотношений художника и актёра, художника и рабочего сцены и кончая закулисной игрой администратора театра Е.А. Беляева[108] и его верного помощника, главного режиссера Образцова В.В.[109] Одно было приятно: Замоскворецкий совет не жалел средств на театр. Всё было для театра: отбирали какой-нибудь особняк замоскворецкого купца – в первую очередь предлагали театру взять,

что для него подходит из мебели или вещей. Надо было холст – давали холст, надо было материю для костюмов (мы сами шили костюмы) – давали шёлк и бархат! При таких условиях работать можно было с наслаждением. И я окунулся с головой в эту работу[110].

В первый же год моего пребывания в театре в качестве художника театра я был привлечён к работе в театральную секцию Московского совета. Возглавлял её тогда Малинин К.Н.[111] Он организовал художественный совет при секции, куда входили режиссёры, художники и некоторые актёры всех театров Московского совета. Вначале это было обширное учреждение, но со временем остались и обязательно присутствовали только работники основных театров. Очень скоро и я как художник занял преобладающее значение в этом совете. Совет собирался по понедельникам, и на нём обсуждались как текущие постановки театров, находящиеся в процессе работы, так и уже поставленные сейчас же после премьеры. Художники должны были показывать эскизы декораций, а также обсуждались уже исполненные. Мое слово обычно было решающим.

Часть членов этого художественного совета обратилась ко мне с пожеланием, чтобы я написал брошюру по технике сцены специально для небольших рабочих клубных театров. Так как я в 1917 году читал лекции по технике сцены на режиссёрских курсах по подготовке работников для рабоче-крестьянских театров, то сделать это мне не представляло трудности. Я её написал, сделал все чертежи, а театральная секция Московского совета напечатала её литографическим способом, как печатали пьесы для постановок. Моя брошюра была выпущена в начале 1919 года в количестве 3000 экземпляров и очень скоро разошлась[112]. Так, через месяц один мой знакомый режиссёр хотел её купить, но в театральной секции не было уже ни одного экземпляра.

Моя работа в этом художественном совете продолжалась год. На следующий год из Ленинграда был переведён в Москву Наркомпрос. Его тогда возглавлял Луначарский[113]. Пошли новые веяния. «Пикассята» и «матиссята»[114] подняли голову. В театральную секцию была назначена Каменева[115], которая, тоже ничего не понимая, тяготела к «пикассятам». Она ликвидировала художественный совет, и советчиком у нее по театральной части стал художник Якулов[116]. Этот пустомеля сразу потянул в сторону левых течений, и таким образом вместо здорового реализма на сценах театров Моссовета появилась футуристическая буффонада. Под влиянием Луначарского и московские площади, и улицы к праздникам украшались непонятными

и очень часто просто нелепыми футуристическими кривляниями. Не всегда это делалось искренне. Очень часто проглядывало при посредстве непонятного кривляния стремление получить выгоду.

Примером может служить тот же художник Якулов. Он получил, кажется, через Гиз, который занимался и установкой памятников, сделать эскиз памятника «26 бакинским комиссарам». Вылепив какую-то нелепицу, Якулов сумел получить под этот макет довольно порядочный аванс, (говорили – до 30 000 руб.) и так как его проект, как он сам, вероятно, чувствовал, был неосуществим, он сумел через Гиз отлить с макета металлические копии его и приспособить эти металлические модели как чернильницы. Чернильницы он, говорят, при посредстве Гиз, раздал лицам, так или иначе способствовавшим получению аванса и покровительствовавшим ему. Дальше чернильниц дело не пошло. Памятник не был осуществлен.

Перевод Наркомпроса в Москву и пребывание в нем Луначарского сразу изменило художественную жизнь Москвы. Левые течения в искусстве стали преобладающими и их поощряли. И постановки театров, и живопись, и скульптура сразу полевели. Картины покупались закупочной комиссией только левого направления, в эту комиссию вошли художники Машков, Лентулов[117], Рождественский[118] и др. Получалось необыкновенное явление: Машков покупал у Машкова, Лентулов у Лентулова и т.д. Другим художникам со своими картинами иных направлений нельзя было соваться в закупочную комиссию – надежды на покупку картин почти не было. На площадях Москвы появились макеты памятников революционным деятелям. Жители Москвы с недоумением смотрели на какие-то кубы и призмы, долженствующие изображать фигуры и головы революционных деятелей.

Художники других направлений всполошились. В конце концов они добились в Наркомпросе того, чтобы было организовано Центральное выставочное бюро, которое и заменило все художественные организации, незадолго до этого ликвидированные. В порядке очереди стали устраиваться выставки, причем каждая выставка охватывала членов того или иного бывшего художественного общества. Иногда две-три группировки соединялись вместе и делалась объединенная выставка. Такое соединение обуславливалось главным образом тем, что часть выставочных помещений была занята под посторонние учреждения, и помещений для выставок не хватало.

Самое лучшее выставочное помещение (в Школе живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой) было занято каким-то Институтом станкостроения, и немного позднее, когда был восстановлен Инс-

титут живописной культуры, получилось очень странное положение: институт в институте. Как ни хлопотал Институт живописной культуры о выселении Института станкостроения из единственного в Москве выставочного здания, так ничего и не добился, кроме, конечно, хороших слов и всевозможных обещаний выстроить специальное здание для выставок! С тех пор прошло уже 25 лет, а художники Москвы до сих пор не имеют помещения для выставок, и единственное выставочное помещение, специально для этого выстроенное на средства художественного общества, занято каким-то институтом, который мог бы вполне устроиться и в другом помещении, ничего с выставочным не имеющим.

Выставочное бюро Наркомпроса предоставило «Московскому салону», а также двум другим художественным обществам («Творчество»[119] и еще какое-то) помещение «Единорога» для устройства выставок. Это было в 1919–1920 годах[120].

К глубокому сожалению, каталога выставок не издавалось, и восстановить участников очень трудно. В моей памяти запомнилась одна картина Соколова-Скаля (в то время художника ни чем не выдающегося, он участвовал в «Творчестве»). Эта картинка была восточного характера и по всем признакам являлась большим подражанием моим восточным картинам. Ввиду того, что в маленькое выставочное помещение «Единорога» втиснули сразу три художественных общества, пришлось сильно ограничить художников количеством вещей и, конечно, выставка получилась довольно скучной и бесцветной, тем более что не все художники «Московского салона» принимали в ней участие.

На следующий год Центральное выставочное бюро предоставило «Московскому салону» самостоятельное более крупное выставочное помещение на Большой Дмитровке в доме Михайловой[121]. Это помещение, специально оборудованное под выставочное, для «Московского салона» было очень подходящим, тем более что мы там уже раньше устраивали выставку в 1917 году. Но какая была разница между 1917 годом и 1920-м!

Мягкие ковры, чистота, цветы на окнах и хорошие, чистые костюмы посетителей – всё это располагало смотреть картины, все это как-то втягивало зрителя в художественный мир и заставляло как-то ближе и глубже чувствовать художественную сущность выставленных картин. Это было еще так недавно, три года тому назад, в 1917 году! И вот то же помещение и то же Общество в 1920 году. В помещении холод, буквально мороз, так как оно не отапливается. Ковров

нет и следа, по паркетному полу, очень давно не натертому, полосы грязи от ног посетителей. Эти грязевые дорожки идут из зала в зал как своеобразный график движения. Не протёртые стекла окон и грязь, и мусор на подоконниках дополняют впечатление. Посетителей очень мало. На выставке нет никакой охраны, и вполне неудивительно, что находятся любители из посетителей выставки писать свои впечатления прямо чернильным карандашом на картине. Таким образом была испорчена картина художника Миганаджиана.

Выставленных работ было сравнительно мало, но в общем основные художники «Московского салона» все участвовали в выставке. На этой последней выставке «Московского салона»!

Очень скоро после закрытия выставки все художественные общества были ликвидированы, в том числе и «Московский салон»[122].

Тяготение к левому направлению в искусстве и поощряемость этого искусства со стороны Наркомпроса сильно повлияло на некоторых художников, в том числе и на художников «Московского салона». Часть художников «Московского салона» вместо того, чтобы продолжить работать в области композиционного реализма, решила заняться подражанием «матиссятам» и «пикассятам». К таким художникам принадлежали в то время Н.М. Григорьев, С.В. Герасимов, Н.М. Чернышев и даже М.А. Добров!

Первые трое, а уже после и Добров, подали заявления в правление «Московского салона» об уходе из членов Общества. Они раньше еще по существу оторвались от Общества тем, что участвовали на выставке «Мира искусства», устроенной так же, как и «Московский салон», Наркомпросом. Это было бы еще ничего, но «Мир искусства» тоже стал уже не тем. Старые, коренные художники из него ушли или дали на выставку очень мало, и таким образом образовался пробел, и нашим отщепенцам из «Салона» выпало на долю заткнуть этот пробел. К сожалению, в «Мир искусства» наприглашали еще художников левого направления, так что физиономия «Мира искусства» сильно изменилась, и не в лучшую сторону. Григорьев и С. Герасимов, и с ними Чернышев стали писать под «левых» и как раз подошли к левому направлению нового «Мира искусства».

Таким образом, «Московский салон» потерял часть своих членов. Яковлев и Кичигин уехали, С. Герасимов, Григорьев, Чернышев и Добров ушли. Олейник умер. Общество фактически лишилось почти 1/3 своих основных членов. Собравшись в последний раз у И.И. Захарова весной 1921 года, оставшиеся члены правления постановили считать Общество ликвидированным. Из имущества Об-

щества уцелел только холст, который мы решили разделить, да два флага Общества, которые взял я. Общество перестало существовать!

Перестали существовать и другие общества.

1923 год был годом полной ликвидации художественных обществ, взамен которых ничего не дали.

Но вот уже с 1924 года, очевидно, с разрешения вышестоящих организаций, которые, вероятно, осознали невозможность ликвидации обществ, начали возникать новые группировки.

Раньше других и прочнее всех организовалась АХРР (Ассоциация художников революционой России). Как-то летом 1923 года я встретил на Мясницкой Менделевича. Он обратился ко мне с вопросом, не хочу ли я участвовать в новой выставке, в которой отражаются работа Красной Армии, а также связь армии и тыла[123]. Он сказал, что уже приспособляет свою работу под этот стиль. Он взял свою старую скульптуру «Смех», которая когда-то была выставлена в «Московском салоне», и надел на голову красноармейский шлем, который тогда только что был включен в обмундирование Красной Армии[124]. Он советовал мне написать картину, в которой фигурировал бы красноармеец, как, например, красноармеец у себя или еще у кого-либо в избе читает или что-нибудь рассказывает, а односельчане его слушают. Менделевич уверял меня, что такую картину обязательно купят для выставки и хорошо заплатят. Я на это не пошел, так как считаю, что я не должен ради денег терять свое лицо.

Но многие художники (да еще какие!) на это пошли и дали тематические картины. В этих картинах была проработана тематика, но живописи не было или почти не было. Так создалась АХРР или разношерстное собрание художников, объединенных одной революционной тематикой, подменившей живопись.

Прошел год. Кроме АХРР возникли новые художественные общества: «Маковец»[125], «Четыре искусства»[126] и др. Опять на Мясницкой и опять летом я встретил Менделевича. Это было что-то фатальное. Менделевич мне сказал, что у некоторых прежних членов «Московского салона» возникла мысль организовать новое художественное общество. Менделевич говорил об этом с Миганаджианом, со Свиридовым[127], которого я до этих пор почти не знал, а Миганаджиан говорил с Кандауровым об этом же. Менделевич очень просил меня взяться за это дело, договориться с Кандауровым и постараться организовать новое общество.

Идея организации нового художественного общества мне понравилась. Я зашел к Миганаджиану, который жил здесь же, на Мяс-

ницкой, и условился с ним, что он пригласит к себе Свиридова, и мы договоримся. Так и сделали. После этого разговора я пошел к Кандаурову в Малый театр. Кандаурову идея нового художественного общества тоже понравилась, он сказал, что многие ленинградские художники, прежние члены «Мира искусства», тоже просили об организации общества, и что он, Кандауров, только скажет, как ему отзовутся чуть ли не все художники Ленинграда.

Это, конечно, было хвастовство, но знакомство Кандаурова с ленинградскими художниками, конечно, было. Кроме того, он предложил в члены нашего нового художественного общества Богаевского[128], Максимилиана Волошина[129] и Ю. Оболенскую[130]. Основной целью и установкой общества мы решили все-таки проводить композиционный реализм. В скором времени наша учредительная группа собралась у Кандаурова. Присутствовали Кандауров, Камзолкин, Менделевич, Миганаджиан, Оболенская, Свиридов и Харламов. Это и было первое правление общества. Возник вопрос о наименовании общества. Мы долго его обсуждали, но подобрать название никак не могли. Наконец Харламов предложил назвать общество «Жар-цвет», все как будто согласились с такой кличкой. Мне оно не понравилось, но один в поле не воин. Мне предложили сделать марку общества, что я и выполнил к следующему нашему собранию.

Общество сорганизовалось[131].

В члены Общества мы пригласили с одной стороны некоторых старых членов «Московского салона», а с другой стороны Кандауров пригласил некоторых членов «Мира искусства», главным образом, петербуржцев, а также несколько художников с Украины (Прохоров С.М.[132], Шаронов М.А.[133], Симонов А.К.[134]), а также из Крыма Богаевского К.Ф. (учредитель), Барсамова[135] и Волошина М. Из петербуржцев были приглашены Петров-Водкин[136], Добужинский[137], Лапо-Данилевский[138], Приселков[139], Самохвалов[140], Соколов П.[141], Шведе[142], Радлов[143] и Радлова[144], Плещинский[145], Остроумова-Лебедева[146], Митрохин[147], Лансере Н.Е.[148], Кругликова[149] и др. Из художников «Московского салона» вошли: Агапьева, Добров, Захаров, Камзолкин, Менделевич, Миганаджиан, Харламов, Сергеев С.П.[150], Никифорова, Пупарев[151].

Не все художники из приглашенных участвовали в первой выставке, и много новых художников из других объединений примкнуло к нам позднее. Кандауров через Сухотина[152] получил помещение Исторического музея. Помещение стоило дорого, а еще дороже стоили работники по устройству выставки. В большинстве

это служащие — сторожа музея, это мародеры, которым приходилось оплачивать — и очень дорого — каждый шаг. Первое время мы не догадывались о таком мародерстве, и у нас все не клеилось: то не совпадали часы выставки с часами, когда открыт музей, то не лады в гардеробе, то в уборке помещения и т.д. Наконец мы договорились: включили в стоимость билета %% в пользу служащих музея — и все пошло, как по маслу.

Первая выставка была довольно обширная, но не изобиловала художниками[153]. Одно из первых мест занимал Богаевский. Интересно то, что большинство своих картин он написал перед выставкой, приехав за неделю до открытия из Крыма.

По делам выставки мне приходилось каждый день бывать у Кандаурова. И вот дней за 7–8 до открытия выставки приехал Богаевский. Заблаговременно Кандауров подобрал из имевшихся у него 5 рам, сделал по ним подрамники, натянул холст, загрунтовал его, и таким образом ко дню приезда Богаевского все было готово для живописи. За 5–6 дней до выставки, когда я утром зашел к Кандаурову, Богаевский начал расчерчивать первую свою картину. На другой день, когда я утром пришел, картина была готова. И так каждый день по картине. Я был изумлён. Кандауров мне потом рассказал, что Богаевский рисовал свой альбом литографий, напечатанный в 1-й Образцовой типографии, точно таким же образом. Он утром приезжал в типографию, рисовал прямо на камне без предварительного эскиза. К 12 дня ему уже подавали пробный оттиск, он его исправлял — и так ежедневно, пока не собралось необходимое количество литографий для выпуска альбома.

Но не всё проходило гладко и уже в «Жар-цвете». Прежде всего чувствовалась какая-то двойственность во взаимоотношениях. Кандауров и его художники «Мира искусства» были одно, а Камзолкин и художники «Московского салона» — другое. Кандауров как-то свысока смотрел на «салонцев» и кичился своими петербуржскими, это вносило какой-то раскол.

Особенно Кандауров невзлюбил Захарова, он на каждом шагу давал понять, что у Захарова невозможная картина, он при каждом разговоре о выставке тыкал и вместе с тем необычайно превозносил своих петербуржцев. Выходило, что художники «Мира искусства» — это художники, а художники «Московского салона» — ничто. Такая кичливость передалась и художникам. Петров-Водкин прислал из Петербурга не только свои работы, но работы своих учеников (40 картин!). Причем все это были сырые незаконченные работы.

Даже Кандауров встал в тупик, что делать? Если повесить всю эту дребедень, то качество выставки значительно снизится. Если не вешать, то Петров-Водкин обидится. Решили все-таки не вешать все вещи. Выбрали из всей этой каши 3–4 работы получше, сделали для них подрамники и рамки и повесили, а также повесили, конечно, и все работы Петрова-Водкина. Кандауров взял на себя обязанность договориться с Петровым-Водкиным. Договорился он или нет — я не знаю, но Петров-Водкин у нас больше не участвовал.

Помещение Исторического музея, где мы открыли выставку, было очень хорошо и импозантно. Леса и холст там уже были, и мы разместились великолепно. Высшая администрация музея шла нам навстречу, но зато всякие гардеробщики, сторожа и прочие всё время изыскивали способы, как бы нас ободрать. Доходило дело до явного вымогательства. Такое хамство очень расхолаживало и делалось противно ходить на выставку. Посещаемость выставки была большая. Но что можно было сказать о впечатлении от выставки?

Первое впечатление, которое всё время так и не изглаживается, — это двойственность. Картины «Московского салона» — это одно, а картины «Мира искусства» — это другое. Даже нельзя сказать, что лучше? Получается, две выставки не связаны друг с другом никакими общими основами. В этом и было несчастие нашего общества. Художники «Московского салона» работали искренне и с любовью приносили свои работы на выставку. Художники «Мира искусства», чувствовалось, нуждались в выставочном помещении, а так как они сами не могли ничего сорганизовать, то и допустили милостиво к совместному участию на выставке художников «Московского салона», воспользовавшись их энергией и их возможностями по организации выставки.

Я, не выставляясь несколько лет, выставил довольно много работ[154]. Все эти работы носили следы увлечения Египтом. Они были декоративны и красочны. Тугонхольд принялся меня ругать, называя мои работы оперными, а Фёдоров-Давыдов[155], очевидно, был другого мнения. Он оставил мне очень любезную записку и просил меня зайти с ним познакомиться. Я решил, что для меня Фёдоров-Давыдов ничего из себя не представляет, и я, художник, ни за что не побегу к нему знакомиться. Если я ему нужен, то он может найти другой способ со мной встретиться. Так наше знакомство и не состоялось, и только впоследствии, когда Фёдоров-Давыдов работал в Главискусстве, мне пришлось с ним встретиться по делам выставки.

Как бы то ни было, а наша выставка наделала много шума. В эти

годы существовало в основном два течения. Первое – это только что организовавшаяся АХРР. Положив в основу своего «кредо» тематику, АХРР постепенно откинула мастерство. Таким образом, от картины требовалась ясно выраженная и политически правильная тематика, а как написана картина – на это не обращалось достаточного внимания, отсюда сплошная масса плохо сделанных, нехудожественных и халтурных работ. Другое течение – это французская живопись «матиссят», «пикассят» и «сезаннистов»[156].

Несмотря на двойственность нашей выставки, у нас было прочное здоровое основание. Почти все художники «Жар-цвета» работали на основе композиционного реализма. У нас было очень мало тематических работ, у нас не было крикливого импрессионизма, но у нас были продуманные композиционные работы, у нас были не выдумщики и не халтурщики, а художники-композиторы – и в этом была наша сила. Вот почему оба существовавшие течения на нас набросились, но сделать ничего не могли, у нас в основе был Мастер.

Сторонники АХРР видели в нас злейшего врага, потому что художники «Жар-цвета» по мастерству были значительно выше АХРРовцев, и АХРРовцы по своему мастерству были приготовишками. Сторонники французского искусства не могли от нас скрыть своего кривляния, мы прекрасно понимали, что все эти колоссы стоят на глиняных ногах, и если бы не их покровитель Луначарский, они вряд ли удержались у нас, так как для широкой массы их работы были непонятны и часто смехотворны. Таким образом, наш реализм не давал спать спокойно ни тем, ни другим.

АХРР, несомненно, была командующей организацией. Ведь это была сплошная и хорошо проработанная тематика, а этого-то главным образом и требовалось от живописных произведений, всё остальное должно было приложиться.

Главискусство в то время являлось нашим начальством и руководителем, а АХРР была правой рукой Главискусства. Таким образом, отношение Главискусства к «Жар-цвету» было одинаково с отношением к нам АХРР, нас всё больше и больше обвиняли в отсутствии тематических произведений. В Главискусстве мы были на положении пасынков. В живописном секторе Моссовета заправлял делами в то время некий скульптор Бабинский[157]. Он был последыш художников французского толка.

Возможно, ему в глубине души хотелось попасть в «Жар-цвет», это очень может быть, но мы его не приглашали, и он относился к

нам с предубеждением, а отсюда в живописном секторе Моссовета к нам относились отрицательно. Нам приходилось лавировать между Сциллой и Харибдой! Что бы то ни было, но наша первая выставка «Жар-цвет» не могла пройти бесследно. Нас могли игнорировать, но не могли не считаться с такими мастерами, как Богаевский, Добужинский, Петров-Водкин и др.

Несмотря на всевозможные недоброжелательства, наша первая выставка «Жар-цвета» оставила среди серьезных старых живописцев хорошее впечатление, от нас они не отшатнулись, а к нам пошли. Этим объясняется то, что на следующий год у нас участвовали уже такие крупные мастера, как Архипов[158], Кардовский[159], Е.Е. Лансере[160], Домогацкий[161] и пр.

Вторая выставка открылась в 1925 году опять в Историческом музее[162]. Эта выставка была и полнее, и сильнее первой. Художники поверили в нашу организацию и дали свои работы. Вторая выставка была значительно полнее и лучше первой. Но такая обширность, может быть, радовала Кандаурова, но на меня производила не очень хорошее впечатление. При большом количестве картин да еще и не всегда отвечающих основному направлению Общества выставка теряла свою цельность, она становилась проходным двором, служила только помещением для развески картин.

К глубокому сожалению, этого, очевидно, не понимал или, может быть, не хотел понять К.В. Кандауров. Он без всякого согласия с остальными членами правления приглашал для участия на выставке художников, далеко не всегда исповедующих «композиционный реализм». Этим объясняется участие в нашей выставке таких художников, как Аладжалов[163], Вульф[164], Сухотина[165] и некоторых других. Несомненно, своими безапелляционными поступками Кандауров сделал трещину в обществе «Жар-цвет», и эту трещину впоследствии нельзя было устранить. Общество серьезно заболело, его конец был уже предопределен на второй выставке и, несмотря на довольно яркую вспышку в 1928 году, уже в 1929 году Общество перестало существовать.

Вернемся ко второй выставке.

Вернисаж удался на славу. Было очень много народу, причем были те, которые серьезно интересовались искусством, – вернисаж напоминал лучшие времена «Московского салона» и «Союза русских художников».

Я на этой выставке выставил большую композицию «Интернационал», впоследствии купленную Хамовническим районным сове-

том, и «Рабы». Я считаю, что «Рабы» были моим лучшим произведением из этого цикла.

Некоторые художники, и в том числе Кандауров и Кордовский, дали работы, в которых совершенно не было композиционного реализма, а была, главным образом, АХРРовская тематика. Были и такие прекрасные вещи, как рисунок Н.П. Ульянова «Пушкин с женой» (у зеркала)[166], маленькие, но хорошие этюды В.В. Мешкова[167] (я их сам у него отбирал) и «Голова рабочего» Шаронова, и некоторые др.

Внешне выставка имела успех. Но, несмотря на этот кажущийся успех, я не мог подавить в себе чувство какой-то неудовлетворённости, какой-то отчуждённости. Несмотря на то, что я был одним из главных основателей этого Общества, я всё время не переставал себя чувствовать на выставке чужим. Это было не то, что я хотел, это был сколок с «Мира искусства», это был эпигон, но это не было твердо спаянное, с определённым направлением Общество. Причиной этому был Кандауров, который ни с чем и ни с кем не считался, а приглашал к участию на выставке всех своих знакомых художников, независимо от их направления. Таким образом, работы художников, исповедующих композиционный реализм, растворились в массе никчемных картинок и этюдов. Кандауров этого не понимал. Ему казалось, что художники, рекомендованные им, — это художники, а художники, которых рекомендовали члены «Московского салона», не достойны быть членами «Жар-цвета».

Особенно ярко это сказалось во взаимоотношениях Кандаурова и Ивана Ивановича Захарова. Кандауров почему-то невзлюбил его. Он чрезвычайно отрицательно относился к его работам, хотя про Захарова надо прямо сказать, что он свои работы строил исключительно на основе композиционного реализма, и работы у него были неплохие. Захарову очень хотелось провести в члены Общества Леонида Евгеньевича Фейнберга[168], художника очень талантливого и несомненного композитора. Когда об этом узнал Кандауров, то отнесся чрезвычайно отрицательно. Он дал мне понять, что если Фейнберг будет членом Общества, то тогда из «Жар-цвета» уйдут многие художники, знакомые Кандаурова. Мне пришлось отказаться от мысли провести Фейнберга членом Общества, но я попал в очень тяжелое положение: я не мог сказать Захарову об заявлении Кандаурова, так как это, несомненно, вызвало бы уход Захарова и, вероятно, раскол Общества, и мне пришлось всякими правдами и неправдами заминать создавшееся положение. В конце концов на последних выставках «Жар-цвета» Захаров перестал выставлять свои картины.

Несмотря на внутренние неурядицы, «Жар-цвет» продолжал существовать. Закупочная комиссия Главискусства игнорировала наше Общество. Обычно на всех выставках эта комиссия, произведя их осмотр, что-либо покупала. На выставках «Жар-цвета» закупочная комиссия не находила нужным даже бывать. Официально в Главискусстве мы находились на равных правах с остальными художественными обществами. Мы сдавали отчет о своей деятельности, мы получали всевозможные извещения из Главискусства, а также и некоторую сумму, правда, очень небольшую, на канцелярские расходы, но при закупках картин нас обходили. Когда такое отношение к нам стало реальным фактом, я решил написать без всякой церемонии протест в Главискусство. Совершенно прямо, без каких-либо заминок и обходов я написал резкое заявление от имени Общества (делами Общества, в конце концов, ведал я при участии секретаря Общества художника Свиридова). Если бы Главискусство считало бы себя правым, оно резко бы реагировало на моё заявление, но получилось иное, и по-своему существу довольно слюнявое положение. На моё заявление мы получили от Главискусства сообщение, что закупочная комиссия не могла быть на выставке, потому что выставка открылась слишком поздно, но что в дальнейшем предполагается приобрести некоторые работы у художников Богаевского и Оболенской. Таким образом, Главискусство с одной стороны оправдывалось, а с другой дало понять, что оно художниками считает в нашем Обществе только Оболенскую и Богаевского. Какое-то беззубое старушечье шамканье!

На следующий год надо было открывать третью выставку «Жар-цвета». Несмотря на то, что помещение в Историческом музее мы оставили за собой и оно пустовало, Исторический музей в самый последний момент нам в нём отказал, мотивируя тем, что Главискусство хочет в нём устроить свои выставки. Несомненно, всё сводилось к тому, что Главискусство хотело чем бы то ни было досадить нашему Обществу. В конце концов мы договорились с правлением ЦЕКУБУ и нам разрешили открыть выставку в помещении ЦЕКУБУ на улице Кропоткина[169].

Трудно устраивать выставку в помещении, совершенно не предназначенном для выставок, а тем более трудно в тесноте и при невозможности вбить в стену ни одного гвоздя!



ТЕТРАДЬ 3
ноябрь 1926 – октябрь 1948

После развески картин получилось что-то необычное. Комнаты были большие, но они были загромождены мебелью, стены остались, как были: обтянутые материей в тон мебели. В биллиардной комнате, очень большой, в середине стоял огромный биллиард, и вокруг него оставались только проходы, и кроме того, цвет зелёного сукна на нём невыносимо резал глаза и был буквально смертелен для картин. В центральной гостиной красного цвета в середине стены помещался мраморный камин с огромным зеркалом, в котором отражались окна. Я насилу настоял, чтобы это зеркало закрыли щитом из сурового холста. Когда это сделали, в комнате стало значительно спокойнее, и я как раз на этот щит повесил свои картины.

Какая особенность этой выставки?

Она стала интимной не только по помещению, но и по содержанию. Возможно, что это было связано вместе. Прежде всего от нас отпали все ленинградцы. Очевидно, они смотрели на выставку как на проходной двор. Когда было большое импозантное помещение в Историческом музее, они пользовались случаем и выставляли. Когда же помещение стало случайным – они решили, что не стоит столь хорошие работы, какие у них, выставлять в неудобном помещении, и не стали выставлять.

Хозяева дома, научные работники, относились к выставке как-то безразлично. Большинство из них в живописи разбирались плохо, но все, что требовалось для выставки, вплоть до издания каталога, они выполнили добросовестно. Впервые у нас в каталоге появилось вступительное слово, определяющее направление нашего Общества[170].

Композиционный реализм – это по существу самое жизненное и наиболее объективное направление. Оно шире и глубже, чем со-

циалистический реализм, потому что реализм социалистический превращается в обычную натуралистическую иллюстрацию, если в живописи нет композиции, и очень часто случается с нашими художниками, когда они на почве социалистического реализма мешают реализм с натурализмом. Многим кажется, что если они напишут картину, в которой очень правдиво, «как было на самом деле», передадут событие, то создадут социалистический реализм. Но ведь фотография передает событие еще правдивее. Художники совершенно забывают, что в картине они не только должны передать правдиво событие, но и своё отношение к этому событию, а это потребует определённое расположение фигур, деревьев, кустов, домов и пр. Кроме того, необходимо дать освещение, соответствующее и событию, и отношению художника к этому событию, дать соответствующую тональность и кроме всего еще соответствующий формат и размер картины. Всё это вместе взятое называется композицией. Таким образом, в живописи, созданной на основе социалистического реализма, должна быть и композиция.

Другими словами, термин композиционный реализм более обширен и более глубок. Он вмещает в себя, между прочим, и социалистический реализм. Но может, конечно, и не вмещать его, тогда как без композиции социалистический реализм теряет свое значение и превращается в натуралистическое бытописательство. От жизни художник отмахнуться не может. Он совершенно иногда бессознательно для себя создает картину, которая ярко, безжалостно рисует состояние той среды, в которой живет художник. Она совершенно откровенно раскрывает не только самые сокровенные мысли художника, но и помыслы художественной организации.

Не так давно в помещении Художественного салона закрылась выставка трех художников: Оболенского[171], Малютиной[172] и Харламова[173]. Одна из картин, принадлежавшая художнику Харламову, называлась «Моя родина» (или «На родине»[174]). Она изображала реку, написанную против солнца. В этой картине всё было невыносимо плохо: банальная композиция, до противности неприятный тон, убогая культура мазка. Но можно ли обвинять одного художника в создании такой картины? Нет. Он совершенно бессознательно, со всей добросовестностью отобразил состояние нашей живописи, и это состояние он подчеркнул еще громким названием. Когда я был на выставке, два посетителя, очевидно, художники, смотрели эту картину и смеялись. Мне очень хотелось им сказать: «Что смеётесь? Над собой смеётесь![175]»

Я отклонился от последовательности.

Когда выставка развесилась в столь неудобном помещении ЦЕКУБУ, она, пожалуй, стала как-то лучше. Многие картины и даже скульптура сжились со стенами помещения и не так уже звучали диссонансом. В вечерние часы выставка выглядела уютнее и лучше, чем днем. Но это не была в конце концов такая выставка, какую понимаем мы – старые художники. Все было как-то по-домашнему: и старая, оставшаяся от Коншиной[176] мебель, и случайное освещение, днем – через закрытые гардинами окна, вечером – через безвкусную «буржуазную» арматуру, и картины, повешенные случайно, сообразно простенкам, и даже не прекращающаяся жизнь клуба, ввиду «культурности» обитателей похожая больше на жизнь большой буржуазной семьи с лакеями, горничными и пирожным, чем на общественное место. Словом, всё было по-семейному.

Кстати, о пирожных. Мне очень нравилось вечером пойти в столовую, оставшуюся целиком от Коншиной, сесть за обеденный стол и выпить стакан чая с пирожным. В этот момент я чувствовал себя в гостях у какого-то «мецената», обладающего богатым домом, обстановкой и прочими благами, так недоступными простому художнику, и вместе с тем чувствовал, что ты, простой художник, всё-таки превосходишь этого мецената, и он, ничего не понимая в живописи, заискивает у тебя и считает за большую честь, что ты, простой художник, пьёшь у него «запросто» чай с пирожным.

Но то, что наши картины не очень-то диссонировали с окружающей их обстановкой и стенами, было в конце концов очень печально. Это означало, что картины наши посредственные, что в них нет тех дерзновенных начинаний, которыми обычно отличается хорошая выставка, в них нет даже «гвоздя», необходимого на каждой хорошей выставке, всё прилично, всё в размер, ничто не диссонирует – это в конце концов посредственность, прилизанная до безразличности. Немного разнились от других работы Прохорова и Шаронова, но в общем всё было благополучно.

Я в первый раз попробовал выставить пейзажные темы и, конечно, с солнцем[177]. Мне казалось, что я сделал совсем неумелые пейзажи и очень был рад, что художник Щербиновский[178] их похвалил, как мне сказал впоследствии Н.А. Кун[179]. Но это самоутешение. Выставка была слабая, мелкотемная.

Вероятно, это понял и Кандауров, вероятно, так поняли и многие наши художники, члены Общества. Знакомство наше с научными работниками нам ничего не дало, а ведь в числе этих ученых были

и искусствоведы! Они могли бы сделать один-другой доклады. Они могли бы прокритиковать выставку, художников – нам скорее бы было понятным наше положение. Но мы были сами по себе, а ученые – сами по себе, они сделали «культурную» работу, устроили выставку – и значит, всё в порядке.

Наше Общество в междувыставочный период ничем себя не проявляло, художники не собирались, ничего не докладывалось, ничего не обсуждалось. Одним словом, общество «Жар-цвет» было проходным двором и средством выставить свои картины. С таким Обществом надо кончать. Но перед концом Общество пропело свою лебединую песню. Этой песней была четвертая выставка Общества в помещении нового Анатомического театра университета. Она открылась весной 1928 года[180]. Этот год совпал с тридцатилетней деятельностью художника К.Ф. Богаевского. По этому случаю на выставке был открыт отдел, посвященный творчеству Богаевского. Как ни странно, но, очевидно, художники «Жар-цвета» интуитивно почувствовали всю несостоятельность, слабость предыдущей, третьей, выставки и решили подтянуться.

В новом помещении Анатомического театра наша выставка была второй. Перед нами была открыта выставка художников ОХР (Общество художников-реалистов[181]). Они построили для выставки стенды, обтянули их холстом, и это все устройство так осталось до нашей выставки. Когда глаза уже видели на стендах какие-то работы, а потом на место их повесили другие картины, то невольно напрашивается сравнение. Несомненно, работы художников ОХР были слабее работ художников «Жар-цвета». Наша выставка была ярче, сильнее выставки ОХР. У них было порядочно «тематики», у нас ее было очень мало. На этой почве мне пришло в голову сравнение ОХР с «Жар-цветом»: художники ОХР знают, что писать, но не могут, а художники «Жар-цвета» могут, но не знают, что писать.

Когда выставка открывается весной, невольно ощущаешь какое-то радостное чувство. Даже относительно слабые работы весной на выставке как-то звучат иначе. Так было и теперь. Выставка помещалась в верхнем этаже. Помещение было очень большое и имело окна на все четыре стороны. И когда зал был залит ярким солнечным светом, было как-то радостно ходить по выставке, смотреть картины. Может быть, весенний свет действует на краски как «живая вода». Весной даже слабая, тусклая картина начинает как-то звучать по иному. Не то ли здесь происходит, что и в природе весной: вечнозелёные ёлки зимой кажутся какими-то бесцветными, серыми,

а стоит только осветить их весенним солнцем, они делаются ярко-зелёными, радостными?

Центральное место на выставке занял Богаевский. Все его работы носили следы высокой живописной культуры. Это художник, обладающий врождённым чувством меры и изящества, даже самый незначительный его рисунок носит следы композиционной уравновешенности. В этом его отличие от многих наших современных художников, которые совершенно композиционно не воспитаны.

Трудно сказать, почему все наши художники «Жар-цвета» вдруг дали на выставку хорошие, полноценные работы? Когда выставка собралась и развесилась, все художники как-то поверили в необходимость существования «Жар-цвета», всем стало ясно, что это выставка художников-композиторов, что отсутствие её окажется каким-то пробелом в нашем искусстве. Именно об этом и написал в предисловии к каталогу А.А. Сидоров[182]. Смотря на такую выставку, невольно хотелось верить, что «Жар-цвет» нужен, необходим, что композиция, в общем, самое главное, самое существенное в живописи. Где нет композитора, там нет и художника. Но, очевидно, не так смотрела на это АХРР, диктовавшая в то время правила хорошего поведения всем художникам. Мы оказались непослушными учениками, мало того, мы, очевидно, оказались какими-то еретиками. Поползли разные слухи. Некоторые художники стали даже бояться участвовать на «Жар-цвете» — как бы чего не вышло! Даже Захаров И.И. и то поддался этому чувству и смог подтвердить, что «Жар-цвет» не отвечает современности, что его надо закрыть.

Перед открытием выставки пришел В.М. Лобанов[183]. Очевидно, выставка на него произвела хорошее впечатление, но вместе с тем тяжелая рука АХРР, чувствовалось, что давила и его. Иначе чем объяснить такие его слова, сказанные им мне на выставке: «А ведь есть люди, которые где-то пишут историю русского искусства».

Да, АХРР многих художников называла «тёмными», «чёрными», но именно эти святоши из АХРР и были чёрным пятном, тяжелым кошмаром, какой-то инквизицией для нашего русского искусства! Сколько зла АХРР принесла ему! На сколько лет затормозилось его развитие! Я ненавидел АХРР, и АХРР ненавидела меня. Но АХРР диктовала свои условия даже Главискусству. Перед АХРР все ходили на задних лапах, и вот наши художники из «Жар-цвета» испугались и как мыши с корабля перед катастрофой побежали из «Жар-цвета»[184]. Следующая выставка была последней. Это было умирание, но умирание почётное.

Пятую выставку «Жар-цвет» мы открыли весной 1929 г. на Б. Дмитровке в помещении клуба «Нарпит»[185]. Это помещение нашел Харламов. Администрация «Нарпита» согласилась получать за помещение 50% с проданного билета. Мы предполагали, что все-таки сумеем набрать 400 р. для оплаты помещения, но выставка открылась в мае, и посещаемость была плохая. Мы едва-едва смогли набрать, чтобы оплатить стоимость каталогов, афиш и развеску картин. Условную оплату за помещение в 400 р. так и не добрали. Так как договаривался Харламов, а он не хотел остаться в долгу перед «Нарпитом», то он отдал им одну из своих картин, причем требовал, чтобы члены «Жар-цвета» ему оплатили стоимость картины. Так как мы по договору с «Нарпитом» сумму оплаты помещения не обозначали, а обусловились, что «Нарпит» будет получать 50% стоимости каждого проданного билета, то мы и не нашли нужным оплачивать Харламову его картину, которую он только из личных побуждений отдал «Нарпиту».



Афиша выставки картин Московского общества художников «Жар-цвет». 1928 г.

Агитация и давление АХРР и Главискусства сделали свое дело: многие художники «Жар-цвета» отказались участвовать в выставке, и в их числе были Захаров И.И., Кандауров К.В. С отказом Кандаурова участвовать не дали свои работы на выставку все его художники и в том числе Богаевский. Я считал, что мы должны свою линию вести прямо, не обращая внимания ни на какую болтовню

АХРР и Главискусства. Если направление нашего «Жар-цвета» неправильное, вредное, то Главискусство могло прямо закрыть Общество и не допустить выставки, а так как никто из Главискусства нам об этом не заявлял, то я считал, что обращать внимание на какие-то слухи и сплетни, распускаемые усердными сторонниками АХРР, не следует, и настоял на открытии выставки.

Правда, выставка прошла без особого подъёма, но, во-первых, потому что основных участников Общества было очень мало и больше было экспонентов, а во-вторых, потому что открылась выставка чуть ли не в начале мая, и из-за этого посещаемость была плохая.

На этой выставке я выставил в первый раз несколько пейзажей и, кроме того, довольно большую картину «Девушка с вёдрами».

Конечно, выставка была и очень небольшая, и слабая. Трудно было что-либо сделать, имея работы главным образом экспонентов. Ясно было, что «Жар-цвет» доживал последние дни. Можно было бы что-то сделать без Кандаурова и его художников, если бы работал Захаров, если бы художники не боялись АХРР. Я не побоялся бы бороться с АХРРовцами, но, к сожалению, каждый больше думал о собственном благополучии, чем об судьбах нашего искусства. Надо было кончить «Жар-цвет» и постепенно начать строить что-то более сильное, компактное.

Пятая выставка «Жар-цвета» закрылась. Через несколько дней художники «Жар-цвета» собрались в помещении ЦЕКУБУ, любезно предоставленного нам для собрания, и большинством голосов постановили ликвидировать общество «Жар-цвет». Общество «Жар-цвет» перестало существовать[186].

Я договорился с И.И. Захаровым о создании нового Общества, построенного на более тесном общении членов его, и для этого начал подготовительные работы. Два или три раза собирались мы у Захарова для обсуждения строения нового Общества. В числе этих художников были я, Свиридов, Оболенская, Гранди[187], Бударин[188] (он же актер Малого театра), Вышеславцев[189], Такке[190] и еще несколько человек, но кто именно, я сейчас не помню[191]. Я надеялся, что нам удастся создать хорошее Общество на новых началах, но вдруг всё изменилось: Захаров и здесь изменил. Его пригласили в Общество художников-реалистов, где тоже намечался развал и где хотели как-то перекроиться.

Захаров, перейдя в ОХР, естественно, перестал интересоваться созданием нового Общества, тем более что в ОХР его сделали председателем. Через несколько месяцев (в декабре 1930 г.) он пригласил

меня в это же Общество, но не как художника-живописца, а как проектировщика, так как весь интерес этого Общества был сосредоточен не на живописи, а на заработке путём всевозможных проектировок и выполнения выставок, оформлений изданий и т.д. Я вступил в это Общество[192], и мне здесь пришлось играть какую-то особую роль спасителя Общества.

В зимний сезон 1930/31 г. я иногда, и даже очень редко, бывал в новом для меня Обществе. Каждую неделю происходили вечерние собрания, на которых или делались доклады по искусству, или просто обсуждалась какая-либо из открывшихся выставок. Непременным членом этих собраний бывала всегда какая-то довольно пожилая коммунистка, нанятая правлением Общества для ведения политпросветительной работы и для редактирования изданий, выпускаемых Обществом. Председательствовал обычно Захаров, и иногда принимал участие Глаголев Н.М., состоявший в Обществе в качестве коммерческого директора и фактически воротивший им, так как это надо было для его наживы. Была еще личность в этом Обществе как будто малозаметная, но вместе с тем необходимая – это некий Суходрев. Он числился техническим редактором, но главная его задача была приискивать бумагу, договариваться в типографиях, чтобы наши заказы исполнялись в первую очередь, и вообще он ведал закулисной стороной производства. Он был необычайно любезен, давал понять, что с мальчишек служил рабочим в типографии Сытина[193] и что его в конце концов выслали из Москвы в Одессу.

Вечера, о которых я начал говорить, обычно были довольно скучные. Говорилось о каких-то возвышенных вещах, очень много чепухи и нереального, а резюмировала обычно коммунистка. Больше всего мне там нравился чай сладкий, с печеньем, которое подавалось в изобилии. Но вскоре вся эта идиллия кончилась. На каком-то общем собрании, на котором я как раз не присутствовал, не был рассмотрен какой-то вопрос, разрешение которого было необходимо Глаголеву. На следующий день, когда переписывался набело протокол собрания, Глаголев заставил вписать в протокол и нерассмотренный вопрос, также и резолюцию к нему, якобы вынесенную общим собранием. Председатель Общества Захаров согласился с таким подлогом, подписались также секретарь Общества Орановский[194] и председатель месткома Сергеев[195], молодой партиец. Один из работников ОХР, узнавший такой подлог, сообщил об этом прокурору. Началось дело. Общество стало разваливаться. Правлению его, севшему на скамью подсудимых, было не до Общества, «не до жи-

ру – быть бы живу». Местком перестал существовать, его разогнал профсоюз. О заработке художников никто не думал.

Как раз мне в Московской областной МОПР заказали проект выставки «МОПР» в Парке культуры и отдыха, и когда проект был утвержден, заказали его выполнение. Я провёл заказ через ОХР (один я не смог бы выполнить) и таким образом многие члены ОХР получили какой-то заработок. Над созданием этой выставки у меня работали: С.Ф. Соколов (выпросил сделать эмблему МОПР за 50 р.), Бычков В.П.[196] – расписывал за 100 р. земной шар, который на выставке, свешиваясь с потолка, указывал расположение ячеек МОПР на всём земном шаре, Эберман[197] – монтаж литературы МОПР, Такке – большие карикатуры, характеризующие положение «у них» и «у нас», Лысенко, Зайцев и другие.

Эта работа помогла как-то менее болезненно перенести судебные дела и непорядки в ОХР. Наконец состоялся суд. Глаголев, Захаров, Орановский были приговорены к принудительным работам по месту работы на разные сроки. Всё как бы осталось по-старому, только председателем ОХР на место снятого с работы Захарова был выбран Соколов С.Ф. – чрезвычайно продувной малый.

В обществе не было ни месткома, ни даже профуполномоченного. Художники не знали, куда платить деньги в профсоюз. Решили выбрать профуполномоченного, и с разрешения Рабиса выбрали Суходрева, который чрезвычайно обрадовался возможности проявить свою общественность.

Так как коллектив, несмотря на все неприятности, не развалился, а продолжал существовать и работать, профсоюз разрешил выбрать местком. В начале декабря 1931 года был выбран местком в количестве пяти человек (в коллективе был 31 человек), и в числе их выбрали и меня, причём вновь выбранный местком единогласно выбрал меня председателем. Вначале мне трудно было работать, так как я мало был знаком с профсоюзной работой, но позднее немного наладил. Если бы я знал, сколько неприятностей и трудностей мне придётся перенести, я никогда бы не согласился быть председателем месткома. С первых же дней избрания начались стычки с Глаголевым, совершенно не переносившим профсоюзы.

Когда началась подписка на очередной заём пятилетки, я, как мог, старался завербовать подписчиков. В помещении ОХР я развесил довольно красивые и видные плакаты, которые сделал Такке. Однажды, войдя утром в помещение, я увидел, что все мои плакаты сняты. Я подумал, что это сделала уборщица Лиза, когда вытира-

ла пыль. Я их снова повесил. На другой день, войдя в помещение, я опять увидел, что они сняты. Спросил Лизу, кто это сделал? Она мне сказала, что их снял Глаголев. Я пошел к нему. На мой вопрос, зачем он их снял, Глаголев мне ответил, что «здесь не кабак». Тогда я понял, что мне вместе с Глаголевым не работать. Мне пришлось собрать собрание и убедить членов ОХР в необходимости убрать Глаголева. В конце концов Глаголева сняли с работы, а на его место устроился некий Скрягин, бывший ранее инспектором в Главискусстве. Этот ловкий малый сразу взял быка за рога. Путём ловкачества и трюкачества он раздул дело, причём всё это больше было на словах да в цифрах бухгалтерии. На место Ивана Ивановича Захарова, ушедшего в «отставку», был выбран художник-плакатист Сергей Федорович Соколов, который будучи приятелем Скрягина, помогал ему в его коммерческих начинаниях и, вероятно, делил с ним перепавшую на их долю добычу.

Общество ОХР (Объединение художников-реалистов) было переименовано в ИССТР (Искусство – социалистическому строительству) и решено было открыть выставку работ художников этого Общества. В июле 1932 года выставка открылась в помещении Всекохудожника на Кузнецком мосту[198]. Эта выставка не являлась чем-то новым, свежим в прогрессе нашего советского искусства, в ней не было «лица». Художники были различны, не объединённые общей творческой идеей. Скорее, это была реклама, показывающая, что вот какие работники находятся в этом только что родившемся Обществе, и вот какие штучки они умеют делать. Она прошла бесследно, не вызвав никакой художественной критики, ни споров среди художников. Мир праху твоему.

К великому изумлению многих простодушных художников, с этой выставки было сделано несколько покупок в Государственную Третьяковскую галерею. В этом числе были куплены два моих эскиза маслом к картине «На разбор помещика» (1905)[199]. Это было и для меня да и для других художников полной неожиданностью. Я объясняю такую закупку только каким-то влиянием Скрягина и его желанием поднять выше марку Общества. ИССТР, не успев расцвести, очень быстро завял. Уже в августе было опубликовано постановление Правительства о слиянии всех художественных обществ в один общий Союз советских художников[200]. Началась новая эпоха в истории нашего искусства.

Правление нового объединённого Общества, которое получило название «Московский союз советских художников» (МОССХ)[201],

было составлено из представителей всех художественных обществ. Причем количество представителей было пропорционально количеству членов каждого Общества.

Таким образом, художественные общества, имеющие большое количество членов, получили в правлении МОССХа и большее количество голосов. АХРР, имевшая громадное количество членов, естественно, получила преобладающее значение в правлении МОССХа. Даже председателем был назначен А.А. Вольтер[202], член АХРР, художник по недоразумению.

Следующим по значению стало «Общество московских художников» во главе с С.В. Герасимовым. От остальных Обществ в правление вошли единицы. Таким образом, картина сразу определилась. АХРРовцы завладели всем делом. Если принять во внимание, что большинство правительственных заказов проходило через МОССХ, то станет ясно, что эти заказы главным образом получали АХРРовцы как преобладающая группа, как художники революции. На самом деле АХРРовцы не были художниками революции. Задачи АХРР действительно были такими – АХРР должна была создать советского художника, но вышло совсем иное: АХРР создала художника, пишущего на советские темы. Таким образом, создалось особое ловкачество, особый вид халтуры. Выработались художники, ловко пишущие на советские темы. Они изучили все требования, которые предъявляет эта тематика. Их работы, почти всегда неискренние, лишённые творческого порыва, лишённые зачастую художественности, всегда, однако, были впереди, всегда проходили всяческие «жюри», потому что основное требование, которое предъявлялось к художественному произведению – тематика, было у них безукоризненно разрешено. Для большей лёгкости изображения и чтобы картины проходили наверняка, образцом для реалистического разрешения темы были взяты передвижники. Это тем более было удобно, что в передвижническом направлении на первом месте всегда стояла тема, рассказ, а краски и живопись были им подчинены. Сразу выдвинулись художники, дотоле не заметные. Наше искусство постепенно начало заходить в тупик.

Я как член художественного общества тоже был зачислен в члены МОССХа. Но когда я получил членский билет, то на нём поставили надпись «оформитель». Я запротестовал. Тогда на билете переправили слово «оформитель» на «станковист», но, очевидно, совершенно не случайно в списках не исправили, и мне потребовалось целых пять лет, чтобы меня из оформительской группы перевели в живописную.

Меня окрестили в МОССХе «чёрным художником», надо мной буквально издевались, когда я начал хлопоты о переводе меня в живописцы и об организации моей живописной выставки. Я не мог добиться ни одного заказа, мои работы не принимались ни на одну выставку, и всё старание МОССХа того времени (1932–1937) было направлено на то, чтобы доказать, что я не художник. И только когда ушёл из председателей Вольтер, название АХРР замолкло навсегда, только тогда, и то под давлением и «приказом» Комитета по делам искусств[203], была организована моя выставка, но и тогда МОССХ остался себе верен. Живописная секция, которую тогда возглавлял Шегаль[204], передала организацию моей выставки Всекохудожнику якобы из-за того, что у МОССХа нет выставочного помещения. На вернисаже на выставке был только один член МОССХа – Крайнев, да и то как официальный представитель живописной группы, и когда выставка закрылась, то обсуждения её не было. Когда я спросил после закрытия выставки у Шегаля, почему не было обсуждения, он мне сказал: «Ведь вы об этом заявление в МОССХ не подавали?» Как будто бы для МОССХа моя выставка была совсем посторонней!

МОССХ, получив из Комитета по делам искусств «приказ» об организации моей выставки, счел необходимым познакомиться с моими работами и для этой цели прислал ко мне художника Покаржевского[205]. Он явился ко мне в сопровождении молодого художника Танклевского[206], работы которого я совершенно не знаю. Посмотрев мои работы, Покаржевский заявил, что я мастер и что необходимо устроить мою выставку.

Это было в январе 1938 года, а в феврале этого же года мне из МОССХа прислали извещение, чтобы я представил в МОССХ на просмотр особой комиссии свои работы (не больше 10). Эта комиссия создана была для перерегистрации членов МОССХа. Я заявил в МОССХе, что у меня был Покаржевский, командированный специально для просмотра моих работ, но оказывается, что комиссия, созданная для перерегистрации, имеет диктаторские полномочия, и её никто не может заменить. Пришлось доставить в МОССХ свои картины. На просмотре работ член комиссии Шегаль милостиво заявил, что моя выставка будет организована[207]. Таким образом, я благополучно прошёл первую перерегистрацию МОССХа.

Через год МОССХ решил организовать большую пейзажную выставку. Я свёз несколько работ. Через большой промежуток времени, в течение которого специальное жюри МОССХа отбирало из

доставленных работ картины на пейзажную выставку, мне сказали, что две мои работы приняты на эту выставку. Прошло несколько месяцев, а выставка не открывалась. Наконец объявили, что можно все свои работы брать обратно, так как пейзажная выставка не состоится. Мотивом для этого было отсутствие выставочного помещения (это вообще соломинка, за которую в МОССХе очень часто хватаются). Но на самом деле это было не так. Когда я пришёл в запасник, где хранились работы, принятые на выставку, то попросил дядю Васю, заведующего запасником, показать мне отобранные на выставку картины. Оказалось, что были отобраны сплошь этюды, да и то некоторые сомнительного качества. Таким образом, большая пейзажная выставка провалилась не потому, что не было для неё помещения, а потому что в МОССХе нет художников, пишущих картины-пейзажи. Дальше этюдиков члены МОССХа не идут!

В начале 1941 года в МОССХе началась вторая перерегистрация членов. Оказывается, что первая комиссия была слишком добра и пропустила много плохих художников, а от этого получается засоренность МОССХа, что весьма плохо отзывается на его физиономии.

Главными виновниками такого плохого состояния МОССХа считались художники, работающие «массовую картину», это они, работая «картинки» на продажу (ширпотреб), засоряют МОССХ. И вот создана была комиссия по перерегистрации. В неё вошли 1) Куприн[208], 2) Савицкий[209], 3) Машков И.И., 4) Ромадин[210] – это от живописцев, и кроме того, по одному представителю от скульпторов, оформителей, графиков.

Пришлось опять тащить картины. При просмотре моих работ комиссия была уже настроена против меня, так как знала, что я работаю «массовую картину». Под этим углом мои работы и судились комиссией.

Я всегда и во всех своих работах преследовал главным образом композицию. Эта же комиссия, как и вообще «головка» МОССХа, работала главным образом этюд. Без этюда с натуры они не могли и не могут сейчас написать ни одного дерева, ни одного клочка земли, ни одного облака на небе. Если бы им заказали пейзаж размером на несколько метров, то они бы всё равно или притащили бы это огромное полотно на природу и прямо с натуры написали бы картину, или, написав предварительно этюд, они увеличили бы его в несколько метров и стали бы уверять, что это картина.

Таким образом, мои пейзажи чисто композиционного характера (картины) пришлись им не по вкусу. В моих композиционных



Е.И. Камзолкин. 1940 г.

вещах они усмотрели привычку давать «картинку». Очевидно, комиссия дала неблагоприятный отзыв, так как спустя месяц я получил извещение из МОССХа, чтобы я опять принёс свои работы, но уже не на комиссию, а в правление. Комиссия исключить меня из членов МОССХа сама не могла, так как, во-первых, за мной почти сорокалетний стаж, а, во-вторых, я в МОССХе со дня его основания. Я опять снёс свои работы в МОССХ. Время шло. Так до сих пор мне неизвестно, смотрело ли правление мои работы или нет? Я принёс картины в МОССХ в апреле, а был уже июнь, и в МОССХе никто не мог сказать о результатах просмотра.

Грянула война (1941). Когда прошли первые дни волнений и подъёма, я опять зашел в МОССХ, и там мне сказали, что ввиду военного времени перерегистрация приостанавливается и всё остается в МОССХе по-старому.

Все личные интересы куда-то отошли. Когда после первых месяцев войны я зашёл в МОССХ и спросил Фролову Н.Ф.[211] (это гадина), как обстоит дело с перерегистрацией, то мне она ответила, что в связи с войной всё приостановлено.

В 1942 году в феврале после того, как немцев отогнали от Москвы, однажды зашел ко мне некий Белозёров[212]. Он отрекомендовался скульптором и инженером и сказал, что при горкоме партии (г. Пушкино) возникла мысль организовать выставку работ местных художников ко Дню Красной Армии (23 февраля). Я ответил, что я охотно помогу этому делу, но приглашать других художников сам не берусь. Белозёров взялся обойти всех художников и передать им возникшую мысль о выставке. В конце концов картин набралось сравнительно мало. Это объясняется ещё и тем, что некоторые художники были уже призваны в армию.

Мне пришлось дать довольно порядочное количество работ (10), но и с таким количеством на выставке было только 30 картин, причём это главным образом были большие этюды. Кроме живописи,

была выставлена ещё и скульптура Белозёрова (кажется, 7–8 работ). Участвовали на выставке следующие художники:

Камзолкин Е.И. , Никишин Г.С.[213], Серёгин (старый художник), Стройкова Е.А[214] (теперь жена Бялыницкого-Бируля)[215], кажется, Корнилов[216], Белозёров (скульптура и рисунки), Асташин[217] (фотограф, фотокорр местной газеты).

Вот, кажется, все.

Из моих работ были частично старые, а из новых две масляные: «Заготовка дров» и «После немцев», и один подкрашенный рисунок, изображающий отступающих немцев. Эти новые работы я не успел ещё как следует закончить, как пришлось их дать на выставку. Заканчивал я их значительно позднее[218].

Когда в 1942 г. начались опять работы над «массо̀вой картиной», на производственном собрании в Художественном салоне В.М. Лобанов заявил, что и МОССХ, и Комитет по делам искусств считают «массовую картину» необходимой, и художники, серьёзно работающие над ней, должны поощряться. Эта необыкновенная перемена фронта в МОССХе произошла, оказывается, вот почему: на одном из заседаний правления МОССХа в связи с перерегистрацией и гонением со стороны комиссии на художников, работающих «массовую картину», правление опросило и выяснило, кто из художников МОССХа занимается «массовой картиной». И оказалось, что этим занимаются почти все художники МОССХа, в том числе и члены правления (даже Бялыницкий-Бируля, Бакшеев[219], Шегаль и пр.). Получилось весьма конфузное положение и «массовую картинку» сняли с обсуждения. А так как у нас обычно пересаливают, то и стали не только не преследовать её, а наоборот, художников, работающих «массовую картинку», стали поощрять. На закрытой выставке работ художников, пишущих «массовую картинку», в 1945 г. в Московском товариществе художников я получил вторую премию.

Осенью 1942 г., кажется, по инициативе И.И. Захарова, в МОССХе было объявлено соцсоревнование. Почти половина художников МОССХа подписали обязательство написать картину или закончить, если начата, к ноябрьским праздникам. Лучшие работы предполагалось поместить на выставку в Третьяковской галерее, которая должна была открыться к ноябрьским праздникам.

Я тоже подписал обязательство и решил закончить картину «Заготовка дров», которую в неоконченном виде я выставлял в Пушкине. Пришлось всё-таки поработать, так как во время переноски в Пушкине картины на выставку и с выставки она смазалась, потому что

была сырая. Закончить я успел к назначенному сроку и сдал картину в МОССХе Членовой[220], которая в то время была секретарем комитета по соцсоревнованию. В конце октября я получаю от неё письмо, в котором она пишет, что моя картина очень хорошо принята жюри (в МОССХе по соцсоревнованию) и рекомендована для выставки в Третьяковке. У нас в Пушкине в то время почта работала очень плохо, и письмо это я получил с опозданием. Когда я приехал в МОССХ, то оказалось, что срок представления картины в Третьяковку уже прошёл, последний просмотр там уже закончился, но Членова мне сказала, что надо обратиться в Третьяковке к Бескину[221] (искусствовед и заведующий по организации выставки) и объяснить ему, почему картина запоздала. Я поехал в Третьяковку.

Бескина нашёл в канцелярии беседующим со своими сотрудниками. Пришлось подождать, пока он кончит беседу. Невольно я услышал следующий разговор. Одна из сотрудниц докладывала Бескину, что приходила жена художника М.Н. Яковлева[222] (умершего) и просила взять несколько его работ на выставку. На это Бескин сказал, что надо этой сотруднице поехать на квартиру Яковлева, отобрать для выставки не больше двух картин. Другая сотрудница докладывала, что имеются у художника (фамилию позабыл, т. к. не знакомая) 17 работ и что он просит взять из них несколько на выставку. На это Бескин сказал, чтобы она поехала к художнику и отобрала несколько работ, т. к. у него можно взять без жюри.

Когда я наконец объяснил Бескину, что моя картина рекомендована МОССХом для выставки, но из-за почты нельзя было её доставить в своё время (МОССХ, конечно, мог сам послать её на выставку, не дожидаясь меня), Бескин спросил фамилию и заявил, что срок пропущен и что он не может картину принять на выставку – тем всё и кончилось.

Я написал в комитет по соцсоревнованию в МОССХе обстоятельный доклад и написал, что если МОССХ захочет, он может настоять на принятии моей картины на выставку, т. к. прецеденты были. На это я не получил от МОССХа ни привета, ни ответа. Так это дело и кончилось.

Через некоторое время Членова мне написала, чтобы я доставил свою картину в МОССХ, т. к. организуется выставка из работ, одобренных комитетом по соцсоревнованию. Я доставил опять в МОССХ свою картину. Её торжественно повесили в зале МОССХа, где она в единственном числе провисела почти два месяца, после чего я её опять взял домой. Так кончилось соцсоревнование или, вернее, па-

родия на соцсоревнование, потому что никаких результатов его объявлено не было.

В 1943 году МОССХ прислал извещение, что организуется пейзажная выставка из работ, написанных в 42–43 годах[223]. Я принёс три картины, из них одна была «Заготовка дров», которую я представлял по соцсоревнованию, а другие две, написанные в 1942 году, были, по моему мнению, хуже (да и по мнению некоторых искусствоведов). Вначале жюри взяло все 3 работы. Но после второго просмотра взяли только две, а «Заготовку дров» забраковали, и мои работы на выставке повесили в самый дальний угол. Чем это объяснить? Мне кажется, что жюри, состоявшее из «головки» МОССХа, подбирало работы не по качеству, а только подходящие и не убивающие работ этой «головки». Этим объясняется и то, что выставка получилась невозможно плоха! Такую выставку нельзя называть пейзажной, а надо назвать этюдной, да еще и этюды-то эти были ученического характера.

Такого же точно характера позднее получилась выставка художника Соколова-Скаля[224]. После занятия нашими войсками Берлина Соколов-Скаля поехал туда для зарисовок. Это, конечно, очень хорошее дело – оставить на память зарисовки с эпизодами победы наших войск, но необходимо было все зарисовки и наброски сделать очень хорошо или по ним написать хорошо проработанные картины. Это тем более желательно, что они были бы написаны рукой очевидца. На деле получилось значительно хуже.

В зале Художественного салона на улице Горького открылась выставка «Этюды и зарисовки разгромленного Берлина», а когда смотришь на эти этюды, то совсем не чувствуешь, что они сделаны в Берлине по свежим следам. Кроме того, по качеству исполнения они невыносимо плохи. Это не выставка работ большого мастера, а выставка работ учеников школы живописи – до того всё выглядит сырым и слабым!

Ещё такая же выставка только что закрылась. Я говорю о выставке работ народного художника Сергея Васильевича Герасимова (по случаю его 60-летия и 40-летия художественной деятельности)[225]. На выставке было только три картины и неисчислимое количество этюдов. Из этих трёх картин одна – «Пугачёв» – была невыносимо слаба. Точно это писал не мастер, а просто потуги какого-то ученика написать картину на историческую тему. Другая картина – «Мать партизана» – немного лучше, в ней неплохо написана (по темпераменту) центральная фигура матери. Хотя нарисована она довольно слабо: голова матери очень мала в связи с фигурой. Что касается до

окружающего, то всё сделано слабо и ходульно. Композиция всей картины, если в ней вообще есть композиция, очень слаба. Это не картина, а один из каких-то этюдов к картине, в который введено немного композиции. Третья картина, пожалуй, лучше остальных – это «Колхозный праздник», но и здесь плохой рисунок, плохая композиция. Кажется, что художник расставил фигуры и разные предметы на картине, пользуясь какими-то правилами композиции. Так, чтобы закончить левый нижний угол картины, Герасимов поместил там пивную бутылку и писал он её, очевидно, с натуры. Так вот, только эта пивная бутылка и осталась у меня в памяти после осмотра выставки.

Остальное на выставке – этюды, наброски, рисунки, опять этюды, и в этой этюдной массе растворяются довольно хорошие иллюстрации к Некрасову[226] и другим писателям! Зачем такая масса этюдов да ещё довольно сырых? Все знают, что любой художник пишет этюды, это рабочий материал, который держат в мастерских. Художник-творец начинается там, где эта масса этюдов переходит в композиционно построенную и хорошо написанную картину! Ведь картина является лицом художника, а не этюдики, которые всякий маляр может написать, если его хорошенько натаскать! Нет художника в этой выставке да ещё народного!

Мне памятна первая выставка С.В. Герасимова в Музее изобразительных искусств[227]. Это была действительно полноценная выставка, хотя картин там тоже было мало, но там было несколько портретов колхозников, прекрасно написанных! Почему он отошёл от них?

24 июня 1947 г.

Тайна маски Ленина

На этих днях ко мне приехала давно уже (с первого года войны) не бывавшая у нас наша хорошая знакомая Елизавета Семёновна Голубева[228]. Она старый партийный работник, по её словам – бывший секретарь Ленина. Познакомился я с её мужем Василием Степановичем Голубевым еще в Клубе коммунальников в 1925–1926 годах. Как-то близко сошлись, он стал у меня бывать в Пушкине, и даже со всей своей семьей. Елизавета Семёновна – давнишняя работница в институте Ленина. Поступив туда простой рядовой работницей в архив, она благодаря тому, что хорошо разбиралась в почерке Ленина, постепенно выдвинулась на пост старшего архивариуса и в настоящее время является одним из ответственных работников института.

В разговоре при последнем приезде она как-то упомянула, что у них в институте иногда бывают художники и, между прочим, и Меркуров С.Д. К этому она еще добавила, что институт очень озабочен и никак не может найти маску (форму и первый слепок) Ленина, снятую Меркуровым С.Д. после смерти Ленина.

Записываю то, что слышал от самого Меркурова в скором времени после смерти Ленина, когда Меркуров стоял во главе мастерской Госиздата по отливке бюстов и сооружений памятников Ленину.

Как-то в то время я был в мастерской Меркурова в Измайлове, и он, показывая мне свои работы и в том числе «Ленин на смертном одре» (мрамор), рассказал: сняв с мёртвого Ленина маску (форму), он привёз её в свою мастерскую для отливки. В снятой маске оставались ещё несколько волосков, прилипших при наложении гипса на Ленина. Когда Меркуров налил в форму, снятую с лица Ленина, гипс, то по какой-то причине этот гипс местами склеился с формой, и вынуть из формы затвердевший гипс не было никакой возможности. Меркурову пришлось разбивать форму и отделять её частями от гипса. При этом не только была испорчена форма, снятая с лица Ленина, но и пострадала местами довольно сильно и сама отливка. Меркурову пришлось уже без формы восстанавливать в гипсе черты Ленина, так что если и существует гипсовая маска Ленина, то она является не точным слепком с лица умершего Ленина, а отчасти (а может быть, и много) работой Меркурова С.Д. по памяти.

Вот почему не сохранилась форма и вот почему Меркуров молчит про исчезнувшую форму, а может быть, и маску Ленина.

Это тайна Меркурова. Вряд ли кто ещё знает или помнит об этом. Я, конечно, тоже не буду рассказывать, зачем его подводить? Но я записал и, может быть, после моей смерти эта запись подымет завесу над тайной маски Ленина.

13 июля 1947 г.

Организовался Областной союз советских художников[229].

Мне они просто надоели. По нескольку раз в месяц являются ко мне какие-то представители с разными предложениями: то устраивают какие-то выставки, то с какими-то собраниями, то с заказами.

Я познакомился с этой организацией. Вот характеристика многих «руководящих» лиц:

1) Для организации какого-то кооператива явился Семчев. Человек имеет дачу на Зеленоградской. Построил вторую вместе с дочерью. Жить будет у дочери, а свою дачу сдаёт. Он театральный ад-

министратор. Ездил с труппой по области. Очевидно, зело нажился (две новые дачи на Зеленоградской). Теперь решил наживаться на художниках.

2) Встретил в Областном союзе Анурина Ивана Ивановича. Он раньше служил в фонде, но очень быстро ушёл. Намекал на взятку. Зачем-то оправдывался, что ворованного материала не покупает. Считает себя искусствоведом, но не написал ни одной статьи и просит художников устроить его членом в МОССХ. Горький пьяница. Член партии. Долго был после службы в фонде без места. Теперь работает в Областном союзе художников, очевидно, искусствоведом.

3) Семён Васильевич Фролов. В 1936–1937 годах заведовал проектным бюро Всекохудожника. Именовал себя инженером, но на самом деле железнодорожный техник. За какие-то художества его уволили. В 1943–1944 гг. опять поступил туда же, но ненадолго. Опять уволили. Очевидно, брал взятки или % с художников. Имеет дома прекрасную обстановку красного дерева, совсем не соответствующую простому технику. Теперь в Областном союзе, кажется, заведует продажей картин. Воображаю, как продаёт – только жаль, там висят такие картины, что и продавать нечего.

4) Александр Михайлович Эньяков. Работал когда-то с Гржебиным[230] в «Обществе московских художников» (возглавлял его С.В. Герасимов). Доработалось там 10–12 человек вместе с ним до высылки и конфискации всего имущества. Но жив, курилка! Теперь Эньяков опять здесь. Работает в Областном союзе художников, организует выставки. Ко мне приехал отбирать работы для моей персональной выставки в Ужгороде, Львове и пр.[231] Обещает все блага. За это просит обязательно 30% с продажи работ. Почему-то просит никому об этом не говорить.

5) Михаил Дмитриевич Медведев. Работал в Комитете по делам искусств. Кажется, в отделе выставок и панорам. Его жена ездила от фонда с выставкой на Дальний Восток. С трудом отчиталась. Убытку эта выставка принесла более 200 000 р. Этот Медведев от Областного союза собирает выставку на Южный Сахалин и Владивосток (для военного флота к 30-летнему юбилею). Отбирал у меня работы для этой выставки. Сказал, что берёт 15% с продажи. Работы я не дал.

6) Иван Григорьевич Зорин. Заместитель председателя Областного союза советских художников. Партийный. Но кто он? Эньяков говорит, что он тоже не прочь нажить. Трудно поверить. Или он растрёпа, не понимает, кем себя окружил, или он действует с ними

заодно – жулик, или он собрал всех этих жучков, чтобы сразу изловить? Время покажет.

7) К этим надо ещё прибавить Скрягина Константина Александровича. Проходимец. Вступил недавно в партию, чтобы обделывать свои делишки. Не имея ни малейших данных для художника, начал «заниматься живописью» и добился (после того, как вступил в партию), чтобы сделали его членом МОССХа.

Мне кажется, что вся эта компания ошибочно называется Областным союзом художников, это скорей центральный союз для Якутской области.

На днях снёс одну картинку в Московское товарищество для продажи (Малый совет). Возглавляет этот совет Соколов-Скаля. Так вот картинку не приняли: Соколов-Скаля сказал, что это не живопись.

Интересно знать, можно ли назвать живописью то, что мажет Соколов-Скаля, этот ограниченный, бездарный художник?

Привожу несколько мыслей, пришедших в голову.

«Наше искусство живописи сейчас подобно кукольному театру, где из-за ширмы Комитет по делам искусств показывает народу какую-то пьесу. Вытаскиваются из корзины то одна, то другая кукла-художник и показывается из-за ширмы народу. Другие куклы – художники ждут в корзине своей участи. Некоторые куклы не показываются совсем».

«Что такое теперешний советский художник? Это граммофонная пластинка, которую напели на советский лад».

19 июля 1947 г.

Вчера вечером была у нас жена Бялыницкого-Бируля Елена Алексеевна Стройкова. Я привык её видеть (а знакомы мы лет 10) худенькой, и вот перед моими глазами явилась толстая упитанная матрона. В чём дело? Сам Бялыницкий ездил с ней в Белоруссию по командировке белорусского правительства. Их там встретили как царственных особ – с почестями. Отвели роскошный дом, приставили прислугу вплоть до повара, и они жили в Минске как именитые гости. И всего только месяц прошёл такой жизни, а Елену Алексеевну так разнесло. Бялыницкому, очевидно, отвалили как следует деньгами. Он имеет звание народного Белорусской республики, а теперь ему дали ещё народного РСФСР. Так что он теперь дважды народный! За что всё это? Какое он имеет значение в русском искусстве? Посредственный художник, ученик Левитана, он выдвинулся и продолжает выдвигаться исключительно благодаря своей ловкости.

Мне рассказывал Вячеслав Павлович Бычков, как Бялыницкий получил звание академика. Он жил в то время, дореволюционное, в Петербурге. Созвал к себе (а он был богат) всех, от кого зависит получение звания, и накормил их блестящим обедом. После этого ему быстро преподнесли звание академика. Я уверен, что он не иначе получил и народного.

...[232] получает очень мало и подрабатывает, беря на дом работу сдельно. Так вот за одну такую работу она написала счёт в 3000 р. Получила на руки 600 р., а остальные разошлись по рукам начальства, которое даёт работу. И это обычное явление, так как такой «куртаж» вошёл в систему и охватил всех, вплоть до «верхов». Она мне заявила, что если я не буду делиться, то умру с голода[233].

Мои работы не продаются. С января месяца, а сейчас август, не продали ни одной, а других художников работы значительно хуже – продаются. Чем это объяснить? Конечно, тем, что они делятся.

Эньяков, который запросил с меня 30%, сказал мне, что «получить хотят все, вплоть до коммунистов».

Был на выставке работ Саврасова в Третьяковской галерее[234]. Как много у него хороших работ! Более ранние работы у него довольно близко подходят к Куинджи[235] и к Шишкину[236]. В некоторых есть что-то от Васильева[237]. Но в более поздних работах чувствуешь Левитана. Картина Саврасова «Грачи прилетели» в этом отношении является поворотным пунктом. Зато в работах раннего периода Саврасов уделяет большое внимание небу. У него облака так сделаны, что, кажется, просто в ущерб картине. Они как-то тяготеют над картиной. Несомненно, в пейзаже небо надо считать одной из главных частей картины. Какой бы ни был пейзаж, как бы прекрасно ни была написана картина, но если небо не проработано – картина теряет всю свою прелесть.

Большинство картин Саврасова я видел в первый раз. Только вот теперь, просмотрев все работы его, я понял, какое значение он имел для нашей русской живописи. Особенно в этом отношении много значат его небольшие работы, вероятно, в большинстве этюды, но в них так же, как и у Васильева, введена композиция. Большие картины Саврасова, а их сравнительно мало, смотрятся хуже. В них много какой-то академической сухости, уж слишком они закончены, в них мало души.

Встретил на выставке Герасимова Сергея Васильевича. Как он растолстел, обрюзг! По виду трудно признать в нем художника. Пришёл он смотреть работы Саврасова, но обошёл всю галерею. Мне кажется, что у него какое-то сомнение, неуверенность в своих силах. Он в чём-то сомневается. А может, я и ошибаюсь? Тем хуже для него (Герасимов очень скрытный человек). Его картины-этюды, которые демонстрируются в Третьяковке, очень невысокого качества. Одна работа Куприна, с луной и домиком, больше значит, чем все выставленные работы С.В. Герасимова, хотя я и не поклонник работ Куприна.

Встретил ещё там же небольшого художника Куклинского С.И.[238] Он с натуры раскрашивает фотографию с картины Сурикова «Меньшиков в ссылке»[239]. Потом такие раскрашенные фотографии Третьяковская галерея будет посылать в Германию для цветной репродукции. Какая профанация! Ведь если даже Куклинский точно передаст краски Сурикова, то сама живопись, мазки будут уже не его, тем более что фотография размером не больше 24 на 30. Какое же получится искажение картины!

Совершенно неожиданно наткнулся на пейзажи Репина, как это я раньше их не замечал! Прекрасные этюды. В картине «Крестный ход» тоже прекрасно сделан пейзаж[240].

В 1939 (а может быть, и в 1938) году как-то однажды пришла ко мне директор музыкальной школы Цыбина Е.Т.[241] и привела с собой средних лет женщину, отрекомендовав её художницей, которая хочет со мной познакомиться. Вначале разговор не клеился. Поговорив недолго, они ушли, и на прощанье эта новая знакомая, Елена Алексеевна Стройкова, просила разрешения зайти ещё раз и опять поговорить о живописи.

Вначале редко, а потом всё чаще и чаще она заходила, и мы подолгу разговаривали о живописи и об искусстве вообще. Она, оказалось, окончила живописный рабфак в Москве, была замужем, муж куда-то пропал, имеет ребёнка – девочку 10–11 лет, Люсю[242]. Эта Люся училась в музыкальной школе играть на скрипке. Скоро мы близко познакомились, и Елена Алексеевна стала у нас своим человеком.

Началась война с немцами. Во время первой воздушной бомбежки Москвы Елена Алексеевна была у нас, и так как воздушная тревога продолжалась очень долго, то осталась у нас и ночевать.

Зарабатывала она неплохо, рисуя портреты вождей сухой кистью. Во время войны этот заработок почти прекратился, и она поступила в детские ясли в качестве стряпухи, так как питание стало плохое, и

все голодали. Прослужив около года, она вынуждена была уйти, так как новая заведующая (партийная) хотела наживаться и на продуктах, а Елена Алексеевна ей мешала в этом.

Так как заработок на портретах стал плохой, она задумала писать «массовые» картинки, но, не умея писать пейзажи, стала копировать с открыток. Я рекомендовал её к Дубинскому[243] (Всекохудожник), где она и стала получать работу, причём первую работу у неё приняли только тогда, когда я ей исправил весь пейзаж. Картинки принимались художественным советом, а в этом совете главную роль играл Бялыницкий-Бируля.

Вскоре она поступила в штат копирного цеха у Дубинского. Стала получать московскую карточку, а так как ездить на работу в Москву каждый день было во время войны делом нелёгким, то она временно переехала в Москву в квартиру своей сестры, которая уехала с мужем в эвакуацию[244].

Мы стали видаться очень редко. При встречах в Пушкине она говорила, что познакомилась с Бялыницким и что он знает мои картины, которые ему очень нравятся. Через год-два при встрече с моей сестрой она сказала, что выходит замуж за крупного художника, но фамилию не назвала. Позднее, когда среди художников стало уже известно, она сказала, что вышла замуж за Бялыницкого-Бируля. Вскоре пошли слухи...[245] Бялыницкий любил и нуждался в деньгах, ему они нужны были на содержание дочери, которая была ненормальна и пила запоем, на содержание имения «Чайка», где был целый штат служащих, и на жизнь вообще. Бялыницкий стал выпускать и продавать громадное количество «массовой» картинки. За имя, подписанное им на картинке, платили больше и покупали охотнее, чем картинку простого смертного художника. Пошли слухи, что картинки пишет его новая жена, а он поправляет и подписывает. Вероятно, по некоторым данным, это так и было.

По окончании войны мы познакомились ближе с Бялыницким, сперва моя сестра, потом и я.

Сейчас открыта его персональная выставка[246]. Выставка очень неплохая. Кто знает, все ли работы его самостоятельны? Ещё весной у него ничего не было для выставки[247]. За лето он написал большое количество картин. Мне рассказывала Елена Алексеевна, что Бялыницкий ежедневно вставал в 5 часов утра и писал до 3-х часов дня. Заготовку для картин делала ему жена. Она грунтовала и натягивала холст, она накладывала краски и мыла палитру, она мыла кисти и подмалёвок, по некоторым данным, делала тоже она.

Картины написаны поспешно, но достоинство их в лирике, которая неразрывно связана с пейзажем. Пейзаж без лиризма — это не пейзаж. Особенно хороши его северные пейзажи — он любит Север — и они ему удаются. Но Бялыницкий до сих пор не знаком с технологией красок. Он, например, пишет поль-веронезом и очень удивляется, что живопись у него иногда делается бурой...[248] сейчас он опять принялся за «массовую» для денег.

Выставка В.Н. Бакшеева[249]

Открылась выставка Бакшеева.

Я привык при входе на выставку окинуть её общим взглядом. Сразу создаётся впечатление от выставки. Так и на этой выставке. Но какое впечатление? Можно ли сказать, что это выставка одного художника? Можно ли сразу остановиться на какой-нибудь картине? Нет и нет. Среди дряблых и холодных полотен иногда выделяется одна-другая картина, и это жанр. Возникает жалость к художнику, что он выставил так много пустых полотен и так мало жанра. Даже маленький эскиз «Вызваны в сельсовет» и то заслоняет всю стенку, на которой висит. Что за прелесть «Девушка с голубями»? А «Семейная ссора», а «Портрет матери»? И даже этюд «Ярмарка» выше, чем пейзажи. Правда, этюды пейзажей, особенно маленькие, неплохи, но ведь это очень мало. Ведь это академик!? А большие пейзажи и сухи, и скучны, и порой беспомощны. Бакшеев сразу нашёл себя в жанре и окончательно потерял себя, перейдя на пейзаж.

Как-то Луначарский сказал, что «каждый пейзажист должен быть немного и поэтом, но не все у нас пейзажисты поэты». Так вот к первым принадлежит Бялыницкий-Бируля, а ко вторым Бакшеев — и холодно на выставке у него, и скучно.

Две выставки[250]

На Кузнецком, в МТХ, открылась выставка работ А.В. Куприна. Нудная выставка. Хочется всё время разгадать: чего добивался художник в своих пейзажах, какие задачи он хотел разрешить? Но тщетно. В его пейзажах нет воздуха, нет солнца, хотя краски достаточно ярки. Картины зрителем воспринимаются очень трудно, этому мешает сухая заумная техника. И всюду краска, краска и краска. Рисунок очень часто сбит, форма иногда отсутствует, но даже где и есть её намек, она неверна.

Чего добивался художник в своих пейзажах? Передачи природы? Она не воспринимается из-за назойливо лезущей техники. Передачи воздуха? Но вместо него какие-то лиловые, чернильные пятна. Света? Но света нет даже когда художник контрастирует белое с чёрным. Композиции? Но все его пейзажи – этюды.

Выставка пустая и нудная.

И вот почти напротив, в помещении оргкомитета Союза советских художников, открыта выставка работ Шишкина. Это не крупные, давно всем знакомые композиции. Нет. Это этюды, может быть, эскизы, и только. Это то, что художник при жизни держал у себя в мастерской. Но сколько жизни, сколько радости, сколько бодрости в этих работах! Смотришь и невольно думаешь: неужели были люди, которые жили такой полноценной жизнью, неужели у них было столько энергии? Как жизненны его работы! Как мастер-ски, с каким знанием написаны деревья. Смотришь и забываешь, что это создал художник – сама жизнь глядит на вас с этих полотен! Нет ничего резкого, а так ярко светит солнце! Нет ярких красочных пятен, даже забываешь, что на полотне есть краски – настолько верно передан цвет! А небо? Глубокое синее небо с бегущими облаками. Когда смотришь на картину, то забываешь, что это только написано. Кажется, что облака бегут по синему небу, верхушки деревьев качаются от ветра и в воздухе разлито тепло, напоённое смолистым запахом сосен! Неужели это создал человек? Неужели между нами и Шишкиным прошло только пятьдесят лет? Как мучительно стыдно за себя, за своё искусство! Да, пятьдесят лет тому назад жили бога-

1 июля 1956. Немного поработал гуашью. Доктора мне разрешили работать только сидя, а мне это очень неудобно и непривычно. Пробую но очень трудно.
12 июля. Сокольников прислал письмо – обещает известить о дне приема гуашей.
Приезжал из Моск. отд. фонда Александр Дмитриевич Егоров. Сказал что постановили приобрести у меня 2–3 работы маслом в твердый счет. Я отобрал 4 шт. чтобы было можно что выбрать. Все дело в доставке. Варв. Иван. кажется удастся заполучить машину в Москву – тогда все устроится. Состояние здоровья отвратительное. Сердце болит опять – пульс около 100. Ноги отекают. Пока держусь но, кажется скоро свалюсь опять. Видно не отвертеться.

Страница дневника. 1956 г.

тыри со смелой волей, с жизнеутверждающей силой. А сейчас остались мелкие козявки, червячки, которые не смеют даже взглянуть во все глаза на жизнь, на свет!

Да, «рождённые ползать летать не могут!» [251]

Выставка Г.К. Савицкого[252]

Ещё одна очередная выставка в помещении МТХ на Кузнецком. Стены этого выставочного помещения покраснели, но вовсе не от полотен художника Савицкого, хотя у него везде красно и пестро.

Вот во всю заднюю торцевую стену громадное длинное полотно «Красная конница». Она действительно красная. Все лошади, заполняющие полотно, красные. Напрасны будут труды, если вы вздумаете искать хоть одно пятнышко другого цвета на лошади – они красные. Вот большое полотно «Бега». Там тоже много красного, куда ни взглянешь – везде красно, пестро, красочно. Боже мой, этой пестроте, этой красочной какофонии позавидовал бы старый кондитер Абрикосов! Как были бы нарядны эти картинки на коробках для конфет! Но ведь художник – лауреат Сталинской премии. Это почётное звание многому обязывает. Оно прежде всего обязывает быть хорошим художником, быть единицей при многих нулях! А получается наоборот: на стенах очень много нулей, все стены покрыты нулями, а единица стоит одиноко-сиротливо да и то где-то в будущей истории нашего советского искусства. Она стоит как историческая оценка деятельности в области живописи при упоминании фамилии художника Савицкого. И кто знает, может быть, как оправдание, как попытка защитить художника с громким званием лауреата Сталинской премии в истории нашего русского искусства будет отмечено, что он был сын просто художника-передвижника Савицкого[253].

Вот почему и покраснели стены выставочного помещения МТХ на Кузнецком мосту!

6 августа 1948 г.

Выставка В.И. Соколова[254]

Есть люди, у которых весь мир заключается в уютной комнате с безделушками по стенам, чистыми ажурными салфеточками на столе, два-три цветочка на окнах, на буфете обязательно никелированный кофейник, а в шкафу на всякий пожарный случай бутылочка хорошей наливки. Когда вечером зажигается свет в лампе с абажуром

цвета «танго», так тепло и уютно можно посидеть за столом, выпить стакан хорошего чая, прочитать газету на сон грядущий с тем, чтобы на следующий день повторить всё вновь. И так всю жизнь, и больше ничего не надо. Тихо, мирно, спокойно и обеспеченно.

Вот на такие мысли наводит вновь открытая выставка Соколова. Это художник очень ограниченного диапазона. Небольшой уголок природы, куст сирени у серенького дома, одинокое крыльцо старого дома. И даже когда художник хочет расправить крылья и создать нечто грандиозное, у него крылья действуют, как у курицы, и это грандиозное превращается в интимный пейзаж.

Когда смотришь «Донбасс» художника, то вся грандиозность шахтных построек, окружённых терриконами, пропадает и превращается у художника в скромный, но красивый вид. Но так всё чисто и благообразно!

Я читал рецензию в газетах, где особенно выделяют мягкость пейзажа в Горках. Долго я стоял и смотрел на зимний пейзаж «Горки» – все сухо и нудно. Холодный тон неба, свинцовый тон снега и никакой мягкости, никакой лирики я не нашёл. Это, пожалуй, худший из пейзажей художника.

Такой художник годен только на интимные вкусные пейзажи, а эти пейзажи годны только висеть в уютной комнате с лампой в абажуре цвета «танго».

Всекохудожник, МТХ,
Художественный салон фонда

Когда входишь в выставочный зал МТХ, невольно меня охватывает какая-то робость. Представляешь себе, что здесь заседают большой и малый художественные советы, здесь отбираются работы, достойные занять место в музеях, здесь бывают художники, имена которых записаны в книгу «бытия» – я ни разу не решился подать свои картины на большой совет. Мне всё кажется, что мои работы так слабы, что их засмеют, и мне придётся краснеть за них. Мне всё казалось, что большой совет, как верховный ареопаг, стоит на недосягаемой высоте в святая святых, скрытый и отделённый от простых смертных большой тяжёлой занавесью, за которую пропускают только отмеченных Богом и людьми.

И вот нашлись смельчаки и слегка приоткрыли занавес! Открыли только малюсенький уголок, и оттуда потянуло смрадом. В маленькую щелку промелькнули фигуры: председатели, директора, бухгал-

теры, а за ними, как замаскированные, стали проступать художники. Закрывайте скорей святая святых, а то стали показываться кумиры, в исступлении пляшущие с этими председателями и бухгалтерами, — плотней закрывайте! Пусть весь смрад этой какофонии закроется от народа, пусть останутся такими же недосягаемыми всякие лауреаты, народные и заслуженные художники, вершащие судьбы нашего искусства и получающие сотни тысяч за свои произведения!

Дохните с голода, жмитесь по уголкам, ходите оборванными художники, поверившие в честность этих предприятий. Ваши работы для них не подходят, к ним нет у вас необходимого оформления. И вот опять всё тихо, благообразно и недосягаемо! «Мир праху твоему, моё любимое искусство!»

22 августа 1948 г.

Выставка Н.Н. Хохрякова[255]

Когда я, робкий начинающий художник, не имеющий ни руководителей, ни даже знакомых художников, ощупью пробирался в святая святых искусства, я невольно изучал технику Шишкина, в то время полного властелина русского пейзажа. Но композиции его были мне не по душе. Мне больше нравились тихие речки, сельские виды, берёзы и ивы, склонённые над заросшим прудом.

Я невольно искал в журналах и на выставках рисунки и снимки с картин художников, в композиционном отношении созвучных мне. Одним из таких художников был Хохряков. Его рисунки часто попадались в журналах и даже по воскресеньям в газетных иллюстрированных приложениях. Это были то заросшие прудики, то старая мельница, то поля и луга с раскинувшимися вдали лесами и деревушками. И Хохряков остался у меня в памяти на всю жизнь.

И вот выставка его работ. Когда я под впечатлением детских воспоминаний попал на его выставку, я сразу разочаровался. Живопись Хохрякова посредственная. Это этюды по технике и силе не выше обыкновенных рядовых художников. На меня так и пахнуло ученической выставкой в Школе живописи, ваяния и зодчества. Неужели это тот художник, который остался у меня в памяти ещё с юношеских лет?

Но вот зал с рисунками, и сразу воскресли давние юношеские образы. Да, это тот художник, который остался у меня в памяти. Вот они, рисунки, которыми я раньше увлекался. Говорят, что Хох-

ряков – ученик Шишкина. Но эти рисунки выше Шишкина, они созвучны рисункам Ф. Васильева. В маленьких набросках с натуры карандашом или пером сделано несоразмеримо больше, чем в его же этюдах красками. Точно это два художника: один простой, рядовой ученик Школы живописи, еле-еле дотягивающий до грамотного этюда, другой – непревзойдённый мастер рисунка, достойный встать рядом с Шишкиным и Ф. Васильевым. Зачем выставили его этюды красками? Неужели только для того, чтобы показать приверженность художника родным местам? И как мало эти этюды говорят о родине художника, о старой Вятке. Но зато как много обо всей нашей многообразной родине говорят его рисунки! Точно всю жизнь художник тяготился живописью и только в рисунке он чувствовал себя свободным и сильным художником, и из рядового обывателя превращался в творца!

Выставка картин И.И. Шишкина

Приятно бывает, когда после далёкой прогулки или утомительной поездки в город попадаешь домой в своё родное место! Даже самый простой жёсткий стул у себя дома кажется мягче, чем мягкое кресло в чужом месте! Вот точно такое же чувство я ощущал, когда попал на выставку картин И.И. Шишкина, открытую в залах Третьяковской галереи в память столетия со дня его рождения[256].

Работы его мне вновь напомнили моё детство. Я вспомнил, как десятилетним мальчишкой я с матерью ходил по Передвижной выставке и, не понимая ничего в живописи, с изумлением смотрел на сосновые леса Шишкина.

Когда мне было двенадцать лет, мне подарили масляные краски, и Шишкин был мой единственный учитель живописи. Я старался как можно лучше ему подражать. И вот эти старые знакомые опять встретились! Они всё те же. Всё та же неподражаемая техника, всё тот же рисунок! Но я уже не тот. И как хочется вернуть эти детские годы, как хочется опять с изумлением изучать эту могучую технику! Смотришь на картины и не веришь, что это было написано только пятьдесят лет тому назад! Не веришь, что существовали такие гиганты! Как упала, какой жалкой стала наша живопись! Как мы смеем ещё говорить о каких-то достижениях!

Я смотрел его рисунки и офорты. Шишкин в совершенстве изучил характер лесных пород. Когда он ведёт линию, то одна эта линия определяет породу дерева. В картинах выписано всё до мельчайших

подробностей, а вместе с тем она не засушена, она не фотографична. Мягкий солнечный свет разлит в его картинах, а вместе с тем не чувствуешь краски – какая-то мощь веет от этих сосновых лесов. Это гиганты, перед которыми человек не больше, чем маленькая козявка.

Первое, что поражает вас при входе в выставочный зал, – это картина на тему

«На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна»[257].

Лунная зимняя ночь. Снег искрится, переливается в лунном свете. Сосна, занесённая снегом, объёмна до иллюзии. Небо глубокое, холодное. Это лейтмотив всей выставки. Сосна повторяется на каждой картине. Вся выставка – это гимн сосне, русскому северному дереву. Иногда кажется, что нет отдельных картин, точно это одна сплошная картина, развёрнутая в четырех залах. Если бы не Шишкин – это было бы скучно. Но как может быть скучно, когда вы находитесь в роскошном сосновом бору! Как может быть скучно, когда солнце сквозит через могучие ветки и заливает ярким светом лесные поляны! Даже неоконченная картина «Пикник в сосновом лесу», и та полна веселья.

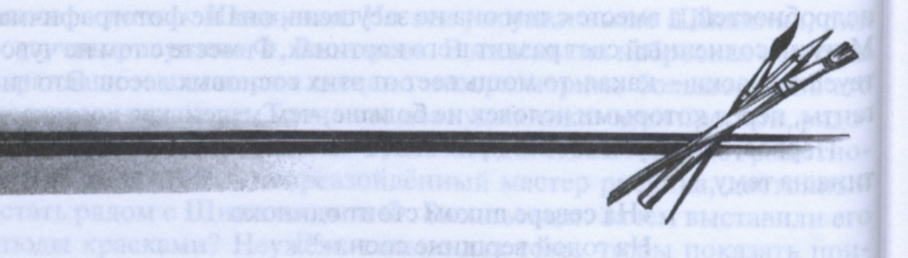
Не одной сосне поёт Шишкин гимн. Он воспевает и другого корифея русского леса – дуб. У него есть картина, где написаны только стволы, совсем почти без листьев. Но это стволы каких-то великанов, даже на картине они производят впечатление могущества. И как ни странно, мне не понравился дуб в картине «Среди долины ровныя» – уж больно он наряден, в нём мало русского.

Эта могучая песня сосновому бору перекликается с песней русскому простору – степи Куинджи. Почему выставку Шишкина не повесили рядом с картинами Куинджи? Они дополняли бы друг друга. Почему выставку Шишкина загнали в нижний зал, где мало света и картины так повешены, что их нельзя смотреть – они блестят?

Мы обладаем бесценными сокровищами искусств, но мы не умеем с ними обращаться, мы не умеем их ценить! Мы слишком мелки, чтобы познать всю мощь сотворённого!

21 октября 1948 г.

В жизни художников – полный застой.
Население сидит без денег.
Картины не продаются, искусством не интересуются.
Чем буду жить?



ТЕТРАДЬ 4
декабрь 1948 – июль 1950

1 декабря 1948 г.

Выставка А.П. Бубнова[258]

За Воробьёвыми горами есть деревня Потылиха. Когда вы на троллейбусе подъезжаете к ней, перед вами открывается интересный пейзаж. Затейливой архитектуры каменные и деревянные домики, черепичные крыши, какие-то башенки, словом, вы видите перед собой целый городок, живописно расположенный на неровной, холмистой поверхности. Вы сошли с троллейбуса, вы подходите ближе. Очарование пропало. Каменные и деревянные домики оказались сделанные из фанеры и искусно раскрашенные художником. Оказалось, бутафория для киносъёмки. Красивый мираж исчез, вы разочаровались и опустились в серые будни.

Вот точно такое же впечатление производит на вас выставка картин Бубнова, только что открывшаяся в выставочном зале МТХ. Всё хорошо, всё как будто бы по-настоящему, как бывает хороший вернисаж. Присмотритесь, подойдете поближе, и мираж исчезает. Пред вашими глазами посредственные этюды с натурщиков, по качеству не выше работ учеников школы живописи. Нет формы лица, нет обобщённости тонов, какие-то грязные пятна на лицах, очевидно, восполняющие отсутствующую форму. Ужасный портрет какой-то женщины в красном с грязным плоским лицом. Почти также обманчивы и этюды пейзажа: издали – как будто сильно написанный этюд, когда подойдёшь ближе, то увидишь обобщённый мазок от края и до края изображающий дальний лес, гладкая и однотонная снежная поверхность, точно размазанная сметана, лаконично сде-

ланные летние пейзажи, доходящие до плаката. Очень нездоровая, подозрительная близость к В. Васнецову[259] в некоторых больших работах. Нагромождённая композиция человеческих фигур, где одна фигура лезет на другую в тех работах, где нет васнецовщины. И только одна, пожалуй, работа, кажется, самая последняя, оставляет отрадное впечатление. Это «Хлеб». Она лаконична и потому доходчива. По композиции грамотно написанные рожь и трава, пожалуй, без особых ошибок написанный колхозник (он немного длинен), и только задний план пейзажа не подчинён общей перспективе: он отчаянно лезет вперёд.

Мне много, очень много раз приходилось бывать на вернисажах, но этот вернисаж не похож на обычный. В нём нет, пожалуй, парадности, в нём нет торжественности и нет в нём праздника, того праздника искусства, который ощущаешь обычно при открытии выставки. Нет оживления и споров, нет связи между картинами и зрителем. Присутствующие были похожи на статистов. Эти впечатления ещё больше подчеркивались присутствием больших электрических фонарей на стативах для съёмки, беготней множества фоторепортёров, искусственно устанавливающих персонажи из числа зрителей для съёмки. Нет, это не праздник искусства. Это бутафория.

5 декабря 1948 г.

Бялыницкий-Бируля был болен. Две недели тому назад его из «Чайки» привезли прямо в Преображенскую больницу для душевнобольных. За эти две недели его там немного подлечили и отпустили домой. Вчера сестра была у них в Воротниковском. Он выглядит с первого взгляда неплохо, даже шутил, но он не может говорить о живописи и о художниках. Всех художников в присутствии сестры два раза обругал сволочью. Никуда не ездит, даже в Академию, никого не может видеть. По рассказам жены он всё время сидит и молчит, не выносит никакого шума и разговора. Искусствоведку МТХ Вишняк Е.А.[260] – милую особу – обругал «жидовкой». Что всё это значит?

27 декабря 1948 г.

Художники сидят без денег. Они вынуждены искать заработок помимо искусства. Картины не продаются.

На фоне общего вопля о деньгах хотя бы на кусок хлеба, который стоит безумно дорого, на фоне общего уныния и растерянности – «что же будет дальше?», «чем жить?», «чем кормить семью?», как пир во время чумы, как гопак у постели умирающего, звучат

широковещательные объявления в газетах о выборах в Академию художеств. Кто всё это возглавляет? Общее мнение – Александр Герасимов.

На недавно закрывшейся Всесоюзной выставке в Третьяковке висел ряд больших полотен-пейзажей, написанных «с плеча». Это были не живописные картины, а самый грубый лубок, это была «сухаревка» в самом настоящем смысле. Чьи это были картины? Александра Герасимова.

В Центральном доме работников искусств открылась выставка «История русского балета». Как изящны и живописны портреты балерин работы первой половины XIX века! Как прекрасны эскизы декораций Константина Коровина[261]!

И вот по бокам прохода в фойе на самом видном и лучшем месте висят два больших портрета балерин. Вас поражают грубость мазка, глухой бездарный тон, однообразная композиция с нездоровым подражанием В. Серову[262] («Портрет Гиршман»), и если вы подойдете поближе, то вас поразит грубо надрызганный серый фон. От обоих портретов попахивает нездоровой эротикой. Чья это работа? Александра Герасимова.

И вот этот «Распутин» в искусстве завёл наше советское искусство в тупик. Только ему одному художники обязаны тем, что радость творчества превратилась в проклятие.

21 января 1949 г.

Вчера был на вечере в ЦДРИ, который устраивал МОССХ в память 25-летия со дня смерти Ленина.

За столом – президиум МОССХа с некоторыми приглашёнными. По правую руку С.В. Герасимова (председателя) сидит А.М. Герасимов. Но как сидит! Он отвернулся от Сергея Васильевича. На нём все медали, ордена и другие знаки отличия, им полученные. Он важно откинулся на спинку стула, обе руки закинул за соседние стулья, взгляд его был устремлен прямо в зал. Вся его внешность, вся его фигура говорила: «Смотрите, каков я. Все остальные – это мелочь. Я снизошёл до вас и никакого отношения не имею к той мелюзге, которая сидит рядом со мной». И так весь вечер, всё время, пока продолжался доклад, который делал Кружков[263] – директор института Ленина. Иногда Герасимов А.М. поворачивал голову в сторону лектора, ещё больше таким образом отворачиваясь от С.В. Герасимова. Но ведь он президент Академии художеств и призван поднять наше искусство на небывалую ещё высоту!

Кстати, Кружков совершенно не умеет читать доклады. У него очень плохая дикция.

1 февраля 1949 г.

М.П. Сокольников пишет книгу об А. Герасимове[264], по этому случаю бывает у него очень часто. На этих днях А. Герасимов был у Сокольникова.

Как и полагается искусствоведу, Сокольников набрал у многих художников, с кем имел дело, небольшие картинки и таким образом составил себе коллекцию. В числе этих картинок имеется и одна моя, её у меня взял Сокольников при первом знакомстве, когда приехал в мастерскую.

А. Герасимов, рассматривая коллекцию Сокольникова, увидал мою картинку и спросил, чья она? Сокольников сказал и упомянул, что надо делать выставку. А. Герасимов согласился с этим, и теперь, вероятно, выставка моя будет. Но вся беда в том, что Сокольников хочет сделать выставку мою вместе с Бычковом, а он говорит, что еще не готов – он пишет какую-то большую для его размеров картину. Если Бычков отпадет, а это вероятно, то сможет ли Сокольников устроить выставку одних моих работ?

Выставка Г.М. Шегаля[265]

Я узнал его по своей первой персональной выставке. Он тогда был председателем живописной секции МОССХа. Это мелочный, двуличный, завистливый человек.

Обстоятельства так сложились, что мне в ожидании кассирши пришлось пробыть на выставке Шегаля больше часа. Я очень тщательно рассматривал его работы. Большие тематические его картины мне были почти все знакомы, я их видал раньше на выставках. Но вот пейзажи, а их на выставке очень много, меня очень интересовали. Шегаль открыто – жанрист, но тайно он тяготеет к пейзажу. Казалось бы, эта тайная любовь к пейзажу должна была дать работы с большим внутренним чувством. Я долго рассматривал пейзажи Шегаля. Чувства природы у него нет. Пейзажи писались с расчётом на выставку. Они нарядны, но не убедительны. В них много краски, но тона нет. В них много старания показать товар лицом, но чувства нет. В них много холодного бездушного мастерства, но чувства нет. Каждый, даже самый маленький этюд оформлен очень старательно «под музей», но он ничего не говорит ни уму, ни сердцу.

Портреты Шегаля слабее, чем работы его учеников, которыми он руководит, а ведь он профессор. В лицах нет формы, краски грязны, крикливы и не связаны. Это портреты не профессора, а ученика, да и то малоталантливого.

Тематические, жанровые картины Шегаля, а их сравнительно мало, но зато все большие страдают отсутствием композиции, некоторые из них малопонятны. В картинах нет глубины – они плоские. Перспектива местами очень страдает, свет в картинах распределён неправильно. Как может случиться, что свет фонаря в картине «Киров» темнее, чем лица, освещённые им? Этот свет исходит не от фонаря, а от лиц, которые он освещает.

Что это за композиция, где на первом плане какие-то пятна, долженствующие изображать бельё и принадлежности костюма в картине «Керенский»[266], а центральное лицо находится где-то в углу картины, на заднем плане? Поистине загадочная картина «Где Керенский?»

Я долго и подробно осмотрел выставку, а приехав домой, старался вспомнить картины, которые я только что видел, и не мог воскресить ни одной у себя в памяти. Точно я их и не видал. Это потому, что вся выставка – «пустое место».

Выставка А.Е. Архипова[267]

Из всех преподавателей Школы живописи я больше всего любил Архипова. Он преподавал в натурном классе в очередь с Пастернаком[268]. Всегда внимательный, без всякого хвастовства и рисовки, в отличие от Пастернака, он очень толково объяснит все ошибки, ответит на все вопросы, с которыми обращались к нему ученики, поговорит об искусстве – и это с каждым из учеников.

Архипов мне ценен ещё и потому, что я, увидев его картину в Третьяковской галерее «По Оке»[269], нашёл самого себя, нашёл то, что смутно мне рисовалось в воображении.

Я шёл на выставку с наслаждением ещё и ещё раз полюбоваться его картинами. Но вот придя на выставку, я почти не нашёл Архипова. Правда, картина «Лед прошёл» сильно его напоминает, но в ней нет хорошо слаженной композиции. Хорош старик, кормящий голубей и так напоминающий в общих чертах старого Бакшеева. Очень хороши отдельные этюды крестьян, хороши рисунки, но это всё старого раннего Архипова, это всё почти однолетки с «Окой». Все эти работы далеко не случайно развешаны в залах с дневным светом. Остальные

картины, развешанные в залах с вечерним освещением, имеют очень мало общего со старым Архиповым. Всё время кажется, что экспонированы два художника, – такая большая разница между ними. Что побудило художника так измениться? Это даже не искания, которые можно было бы простить, это подражание, и очень часто очень близкое. Вы смотрите на работы Архипова, а в голове у вас Малявин[270]. Зачем? Кому нужны эти размалёванные, обряженные куклы? Куда делся Архипов? В тот момент, когда ему пришло в голову писать эту красную какофонию, мы потеряли его. Что побудило его докатиться до последних пастелей? Так много тонкой художественной правды и в его «Оке», и в его «Лёд прошёл», и даже в старике, кормящем голубей, не говоря уже о набросках, и так много пошлости в его пастелях, так много декоративной надуманности в его красных размалёванных бабах! Художник ещё продолжал жить и не замечал, что творчество его умерло с того момента, как он стал писать своих баб.

Правда, остались ещё солнечные пейзажи, но это этюды, и они не могут служить оправданием для такого большого художника, как Архипов.

Дорогой Абрам Ефимович! Вы мне много, очень много дали своей «Окой». Я нашёл себя, я понял, как я должен работать. И вот когда я просмотрел размалёванных баб, я тоже понял, что именно так и не должен работать художник! И здесь Архипов остался большим педагогом!

13 июня 1949 г.

Живописная секция МОССХа очень долго мечтала об устройстве весенней выставки. Правление МОССХа, несомненно, было чрезвычайно заинтересовано в организации её. И вот составили список художников. Ведь такой чести быть извещённым об организации выставки не могли быть достойны все члены живописной секции. Это удел только избранных. Удел тех художников, которые постоянно участвуют в выставках, которые милы правлению МОССХа. И вот составлен список (в 150 человек), вот посланы извещения, и грузовик-машина МОССХа объехала мастерские художников, милых МОССХу, и увезла в МТХ на Кутузовский их произведения! Таким образом, были собраны все «сливки» МОССХа, угодные правящей клике. Это были все «шедевры», принадлежащие гениальным Соколову-Скаля, А. Герасимову, Бубнову, Шегалю и прочим генералам от кисти.

Но тут поднялся ропот среди обойдённых художников, тоже членов МОССХа, но, очевидно, рангом пониже. Следствием этого ропота было появление в МОССХе на доске объявлений очень

коротенькой и очень маленькой записочки, в которой было сказано, что милостиво разрешается и остальным художникам – членам МОССХа – участвовать в весенней выставке.

И вот эта остальная «сволочь» и подвела. Что если без них обходились, так, пожалуй, нет надобности и тащить после такого приглашения свои вещи на выставку. Так мыслила «сволочь»: пусть лучше гениальная половина МОССХа пополнит выставку своими вещами, пусть выставят не только заказные работы, которые все давно уже видели, а пусть покажут, что и как они работают просто из чувства любви к искусству, из чувства потребности творить. Оказалось, что из-за недостатка времени, которое уходит всё на изготовление денежных заказов, на творческое чувство не хватает времени.

И вот две недели стояли гениальные произведения в зале МТХ, перевёрнутые к стенке, две недели ждали пополнения, и оно не пришло, а пришло из Комитета по делам искусств лицо, посмотрело на «гениальные произведения», тоскливо стоящие у стенок. И сказало, что несмотря на несомненную гениальность, всё-таки работ так мало и всех их уже неоднократно показывали общественности, и показывать их ещё раз, в 101 раз, не имеет смысла, и постановило не открывать весеннюю выставку 1949 г. Так увяли весенние цветы, не успев расцвести!

Это было недавно. Я получил приглашение от Московского областного профессионального союза Рабис на доклад А.М. Герасимова по поводу резолюции 12-го съезда профсоюза. Герасимов читал постановление и время от времени комментировал его. Он говорил, что мало обращено внимания на положение художников, на социальное их обеспечение, на жилищные условия, на дороговизну материалов и т.д. Говорил, что в МОССХе много безличных художников (всего 1600 человек!). Всё это было верно, но вот он стал говорить об обучении художников и сказал, что преподавание в живописном институте всё улучшается и что даже один за дипломную работу получил Сталинскую премию (это Хмелько[270]). Вскоре выставка дипломных работ показала противное. В этом году дипломные работы очень слабы. Главное, очень однообразная тематика.

И, наконец, Герасимов имел нахальство сказать, что в настоящее время почти весь низ Третьяковской галереи занят советской живописью и что если сравнить работы нижнего этажа с картинами верхнего (где висят корифеи), то, пожалуй, «кое-кто из советских художников может потягаться с художниками верхнего этажа!» Этот

ублюдок от искусства посмел сравнить живопись Репина, Сурикова, Шишкина, Поленова[272] с жалким лепетом недорослей в нижнем этаже. Уж не себя ли он сравнивает с Репиным? Уж не Бубнова ли он сравнивает с В. Васнецовым? Или, может быть, Нисского[273] с Айвазовским[274]? Нет, «рождённые ползать летать не могут»[275]. Это напоминает басню Крылова «Слон и Моська».

31 июля 1949 г.

В зале МТХ открылась выставка работ колхозников[276]. К чему это? Их работы нельзя сравнивать даже с работами самого плохого художника. А ведь показывая такие работы, авторов ставят в какое-то ложное положение. Они будут думать о себе как о настоящих художниках, очень может быть, бросят своё колхозное дело и займутся живописью. Художника из них не выйдет, а от основного своего дела отстанут. Для чего это? Кому из зрителей нужны эти неумелые детские работы? С одной стороны слышится вопль: «Слишком у нас много художников». А с другой стороны поощряют неумелых дилетантов и сбивают их с истинного пути. К чему это?

7 августа 1949 г.

Вчера, в субботу, я свёз в МТХ очередные картинки (размер – стандарт 50 на 70, платят 110–125 р.) и мне объявили, что временно приём картин приостановлен, потому что, во-первых, заведующий отделом продаж Рабкин[277] уходит в отпуск, а во-вторых, МТХ затоварилось.

Если принять во внимание, что многие, очень многие художники жили исключительно этими картинками, т.к. другой продажи абсолютно нет, то выходит, что они лишились заработка на 1,5 месяца, т. к. приём возобновится после 15 сентября, а до этого времени художники не получат ни копейки. Какое дело им до художника? Важнее, чтобы Рабкин хорошо использовал свой отпуск.

7 декабря 1949 г.

Всесоюзная выставка[278]

От нескольких посетителей Всесоюзной выставки я слышал полувопрос, полувосклицание: «Почему это, когда посмотришь выставку и пройдёшь потом наверх к старым передвижникам, то сразу тебя охватывает какое-то спокойствие? Почему это так?»

Для этого надо разобрать, что такое «художественное произведение». Основным отличием не только художественного произведе-

ния, но и обыкновенной хорошо сделанной вещи от нехудожественного произведения или от плохо сделанной вещи является цельность работы. В хорошо сделанной вещи всё на месте, ничего лишнего, ничего крикливого, нарушающего эту цельность. В художественном произведении, чем оно выше, тем цельнее, ничего лишнего, ничего нарушающего гармонию, всё объединено общим тоном, всё продумано и не режет глаз. Таковы и произведения старых мастеров. Есть ли такая уравновешенность в произведениях на Всесоюзной выставке? Нет, и тысячу раз нет. Каждая фигура не связана с остальными, каждый тон звучит сам по себе, и эта какофония фигур, красок и окружающего пейзажа, не объединённых в одно целое, производит ужасающее, беспокойное впечатление.

На картине Лактионова[279] главное действующее лицо – Пушкин, а его из-за деревьев, которые лезут прямо на зрителя, и не видно. Для чего надо было художнику написать такие брёвна? Почему в октябре – сенокос? Глупо и непонятно.

У А. Герасимова в картине «Есть метро»[280] главное, очевидно, в люстрах, картина вся разобщена и не имеет объёма – всё в одной плоскости. Если к этому добавить отсутствие тона, то становится непонятным, как могли члены жюри пропустить такую нехудожественную вещь на художественную выставку. То же и его натюрморты. Всё плоско, всё разобщено, и каждый цветок кричит.

Ромыс[281] сделался совсем эклектиком, и Ромадин в своих этюдах – прямо ученик школы живописи.

Куда ни посмотришь, везде нагромождение фигур, совершенно не связанных вместе. Всё, что ни выставлено на этой выставке, всё слабо, грубо, нехудожественно. И только две работы ещё, пожалуй, производят художественное впечатление: это картина Пузырькова[282] и картина Ефанова[283].

4 марта 1950 г.

Выставка картин В.Д. Поленова

Что сразу бросается в глаза, когда придёшь на эту выставку?

Скромные, обычно пустынные залы Оргкомитета необычайно полны. И это не начало выставки, не вернисаж её, а конец, время – дня за три до её закрытия. Такое многолюдие очень много значит. Почему граждане не идут на выставки современных художников и очень охотно посещают выставки старых художников? Чем

прельщают старые художники? Вот вопросы, которые невольно встают перед вами, когда вы входите на выставку.

Почему так?

Посмотрим на картины современного художника: каждая отдельная фигура картины не связана с окружающим, пейзаж в целом не представляет из себя одно целое, природа не живёт, и зелень, яркая солнечная зелень, не похожа на зелёную мураву. Это краска, яркая зелёная краска, которая лезет в глаза, кричит, пищит как надоедливый комар, и единственное желание, которое возбуждает эта раскрашенная поверхность холста, отвернуться, уйти от надоедливой краски и надоедливого мазка. Потому что, когда вы смотрите на написанное дерево, оно говорит, точно хвастает: «Посмотри, как меня написали: и ярко, и красивый мазок». Когда вы смотрите на написанное небо, вы видите закрашенную поверхность холста, на котором выступают какие-то пятна, – это облака. И вы не чувствуете ни легкости облаков, ни глубины синего неба. И человек на картине не живет, не двигается: это кукла, одетая, принаряженная и поставленная на место. Картина отталкивает.

Другое дело у художников старых. У художников таких, как Поленов. Видите ли вы написанную природу? Нет. Вы видите перед собой прямоугольное отверстие, через которое вы смотрите на природу. Вы не видите красок, вы не видите мазков. Но это не значит, что их нет. Они так положены, что занимают точь-в-точь нужное место на форме. Вот глубокая тень от деревьев. Оказывается, она написана одним общим тоном, внутреннее её содержание не разработано. Но вы этого не чувствуете, вы уверены, что внутри тени всё проработано, и только не видно, так как это глубокая тень. Ни одно красочное пятно не лезет. Всё окутано воздухом, всё сливается воедино. И вы наслаждаетесь природой.

И яркие, и блеклые пятна красок вам не лезут в глаза, они объединены общим тоном. А этого-то общего тона и нет у художников современных.

Как выглядят работы Поленова? Когда вы смотрите на этюды его, вам кажется, что художник наслаждался, смаковал, когда их писал. Когда вы смотрите на картины Поленова, вы чувствуете, что художник был весь поглощён одной идеей, одним порывом, он наслаждался, когда писал. И это единство стремления передается зрителю, захватывает его. Но Поленов гурман. Когда он пишет, он священнодействует, и потому все его этюды написаны со вкусом, все закончены и представляет каждый художественную миниатюрку.

8 Сентября 1950 г.

Дорогой друг Евгений Иванович! Горюю, что сегодня, ввиду моего болезненного состояния, вынужден писать Вам и передать через посредство нашего друга Людмилы Федоровны Пиотровской моё и Валентины Ефимовны сердечное поздравление с окончанием Вашей превосходной выставки картин.

Ваше поэтическое искусство, артистическое мастерство, всегда служило для меня образцом для подражания! Но, увы! ученик слишком был бессилен, достичь „неподражаемой тонкости" своего учителя.

„Я и Валентина Ефимовна крепко жмем Вашу руку! с чувством благодарности и восхищения за те ощущения прекрасного, которые Вы нам всем доставляете своим трудом в Искусстве!

Когда Вы будете свободны, ждем Вас к себе.

Мих. Либаков, В. Ку[illegible]

P.S. Передайте Вячеславу Павловичу, Вашему „художественному" соседу, наше дружеское поздравление и привет!

Записка М.В. Либакова Е.И. Камзолкину. 1950 г.

Много на выставке и рисунков, все они прекрасно сделаны, несмотря на то, что это работы пером. Единственно, что сразу вас заставляет падать с неба на землю, это некоторые этюды с натурщиков. Здесь часто у Поленова теряются мастерство и гурманство, есть этюды не выше ученических. Зачем их показали? Это досадные пятна на выставке.

Что же за художник Поленов?

Это не великий мастер, как Репин.

Это не тяжёлый упорный труд Сурикова.

Это и не нервный экзальтированный Брюллов[284].

Это гурман, аристократ в искусстве.

8 апреля 1950 г.

В конце марта этого года (23–24) приехали ко мне в мастерскую представители выставочного сектора МОССХ Б.Н. Яковлев[285], В.Г. Одинцов[286] и Е.В. Членова (секретарь). Просмотрели все мои работы, приготовленные для выставки, остались, кажется, очень довольны и благодарили за показ. Такую же церемонию проделали и у Бычкова. В результате, кажется, выставка будет, но существуют два варианта: или в помещении Оргкомитета со второй половины августа и до середины сентября, или в помещении Московского товарищества художников на Кутузовском в мае. Но ввиду того, что помещение очень большое, к нам присоединят ещё художницу Дела-Вос-Кардовскую[287].

Мне больше даже нравится второй вариант.

Вчера был в МОССХе и говорил об этом с Членовой, и кроме того, просил взять две мои работы из Третьяковской галереи, чтобы

их тоже выставить на выставке. Она позвонила туда и оказалось, что, во-первых, мои работы там помнят, а во-вторых, одна из них куда-то ушла, очевидно, на периферию. Эти работы – «1905 год» («На помещика») были у меня куплены для Третьяковской галереи ещё в 1932 году с выставки ОХР (ИССТР). Размер их очень небольшой – около 35 на 60 см, написаны маслом на картоне и в конце концов не картины, а эскизы к картине.

10 мая 1950 г.

Неделю тому назад приезжали ко мне Сокольников и Ю.В. Лобанова[288]. Опять смотрели работы, говорили, что это окончательный отбор работ на выставку и что выставка будет с половины августа по половину сентября. И это вопреки сказанию Членовой, которая говорит, что Оргкомитет не разрешает делать мою и Бычкова выставку в выставочном зале Оргкомитета. Где же истина?

10 мая 1950 г.

Выставка А.М. Васнецова[289]

Что за художник А.М. Васнецов?

Вы смотрите пейзажи на его выставке. Вот этюды облаков. Вас поражают грубость и тяжесть живописи. Вот большой пейзаж-картина с дорогой, по которой едет телега. Но небо на пейзаже грубое, точно из камней, облака какими-то рёбрами, зелень – сплошная краска. Вот большая картина «Тайга на Урале». Но живопись чёрная, точно всё запылилось сажей. Немного лучше впечатление производит тоже большая картина «Кама». И вдруг сильное, глубоко художественное произведение «Озеро» (из Третьяковки).

Что общего и по живописи, и по технике с другими его пейзажами? Очень, пожалуй, исторически верно и с большим вкусом сделаны подкрашенные рисунки старой Москвы да и большая картина старой Москвы тоже смотрится очень хорошо. А вот эскизы к постановкам очень сухи и скучны.

Что же в конце концов за художник А.М. Васнецов? Это художник, не нашедший самого себя. Он пишет пейзажи, думая, что он пейзажист, а пейзажи сухи и поверхностны. Он пишет старую Русь точно нехотя, точно по обязанности, а в этом-то и есть его призвание, в этом-то только он и есть большой художник. Он мог многое сделать в этой области, а отделался пустяками.

13 июня 1950 г.

Это было в декабре 1949 г. Я был на лекции МОССХа в его новом помещении Дома художника на улице Горького. Ко мне подошел Либаков[290], а немного спустя художник Яффе[291]. Они сказали: «Есть возможность продать свои картины. Приносите как можно скорее две работы, которые должны называться «Берёзы» и «У пруда» размером 80 на 100 каждая. Собирается большая партия картин по заказу для клубов Донбасса. Занимается этим проектно-художественная мастерская при театральной секции отдела искусств Моссовета. Цену дают хорошую, но агенту, который заведует продажей, надо дать проценты».

У меня было безвыходное положение, т.к. на 250 р. пенсии да ещё вдвоём с сестрой не проживёшь, а продажи картин нет, за исключением в МТХ, где за маленькую картинку размером 50 на 70 дают не больше 100–125 р., и то с большим выбором.

Я понёс две работы, которые у меня оставались от первой моей выставки, конечно, немного их подработав. За картины мне выписали 6000 р., из них мне надо было отдать агенту Александру Наумовичу Гофману 25%. Кроме того, заём 10% и подоходный налог. У меня осталось 3000 р., но и это для меня был клад. В скором времени потребовались ещё картины, я стал давать из тех, что мной были отложены для своей персональной выставки. Платили уже дешевле и принимали не все. Но % агенту А.Н. Гофману надо было платить, правда, уже 20%.

Я стал замечать, что у Яффе и у Либакова принимали все работы, что они ни приносили, да и оценивали их значительно дороже, хотя по качеству они были ниже всякой критики. Наконец, я пришёл к выводу, что мои работы так же, как и у некоторых других художников, берут только как ширму. Мы служим только для «количества», тогда как некоторым художникам (особенно с «иностранной» фамилией) даётся предпочтение. Но делать было нечего. Даже те немногие деньги, которые мне перепадали, давали возможность както существовать и работать. Сейчас приём окончательно кончился, а агент по продаже (А.Н. Гофман) уехал отдыхать от трудов праведных на Рижское взморье.

Почти такая же картина и на Никольской в организации Всекохудожника. Даже художественные советы в обоих случаях послушны руководству. Принимаются работы только главным образом тех художников, которые платят 20% с продажи, правда, заведующий продажей М.М. Микитинский более осторожен и, я бы сказал, – честен.

Вот жизнь художника, который поверил в свой талант и призвание. Интересней всего, что в такой продаже участвуют и художники с большими именами. Мне называли Ромыса, В. Яковлева[292], Белянина[293] и других. Да здравствует наше искусство!

17 июня 1950 г.

Выставка И.К. Айвазовского[294]

Когда я вошёл в выставочный зал, на меня пахнуло старым, давно прошедшим. Я вспомнил свои ранние годы, когда я с матерью ходил на открывшиеся передвижные выставки. Обычно это была весна. Солнце светило ярко, по-весеннему. С крыш капало, таял последний снег. Колокольный звон висел в воздухе – обычно Передвижная открывалась на Пасху в помещении Школы живописи, ваяния и зодчества. Было радостно-весело. Я ходил с матерью по выставочным залам, мама долго простаивала перед некоторыми картинами, в том числе и перед картинами Айвазовского. Я привык считать его крупнейшим художником того времени. Особенно меня интересовали его крымские лунные ночи. Очень часто, придя домой, я брал краски и старался по памяти нарисовать виденные его картины. Иногда я делал свою композицию, подражая Айвазовскому.

И вот я снова его увидел. И снова я стою очарованный его ночными морскими пейзажами. Маленькие картинки, но как прозрачно небо, несмотря на то, что оно тёмное-тёмное, почти чёрное. Как блестит вода в лунном сиянии! Она переливается, она движется. Маленькая картинка с венецианской гондолой на первом плане, а за гондолой море, освещённое луной. Под лунным светом чувствуешь водяное испарение, чувствуешь туман, через который пробивается лунный свет!

А вот небольшая картина «Перед бурей». Море начинает волноваться, сильно плещется, ударяясь о скалы. Тяжёлые, но прозрачные облака несутся низко-низко над морем. Солнце просвечивает через них и оттого всё окрашено теплым желтоватым зловещим цветом!

Буря кончилась, настало утро. Корабль, не победив стихии, выброшен на прибрежные скалы. Кучка людей, спасшихся с него, на маленькой каменистой площадке ждёт избавления от вынужденного плена: вдали появился корабль-спаситель. Это действительно «Утро после бури». Море ещё не успокоилось, оно волнуется, но в нём нет ярости бури, в воздухе чувствуются сырость и холод рассвета.

Какой художник теперь может всё это так хорошо, правдиво передать? Никто. Мы потеряли какую-то нить и не знаем, как нам вернуться к потерянному. Мы боимся красок, но разве у Айвазовского яркие краски? Наоборот, у него красок нет, а есть жизнь. Мы обладаем палитрой во много раз красочней палитры Айвазовского, но наши картины мертвы! Нам мучительно хочется добраться до вершин передвижничества, а мы скользим всё больше и больше вниз к реке Стиксу, откуда нет возврата, где властвует забвение, и мы опускаемся в Лету! Живи, Айвазовский, ты долго ещё, вечно, может быть, будешь жить, несмотря на то, что ты умер. Покойтесь в вечном успении, наши художники, вы мертвы, несмотря на то, что вы живёте!

Вчера, 16 июня, я был в МОССХе. Членова, секретарь выставочного сектора, сообщила мне, что мою выставку МОССХ устраивает с 15 августа. Она выразила недоумение, кто хлопотал об этом? Никто. Есть ещё люди, не потерявшие окончательно художественное чувство, – вот и всё.

Несколько слов о Сурикове[295]

Суриков – большой художник. Его исторические картины, описывающие моменты нашей истории, считаются пока непревзойдёнными. Мало кто думал, что таится в этих картинах, почему Суриков взял эти сюжеты. На чьей стороне в этих картинах Суриков? Потомки Сурикова были казаки. Его предок, несомненно, попал в Сибирь вместе с Ермаком. Как известно, подавляющее число таких потомков Ермака были и есть в настоящее время старообрядцы – ревнители старой веры, привязанные по духу к никоновской эпохе, ненавидевшие все начинания Петра I.

На чьей стороне Суриков в картине «Казнь стрельцов»? Стрельцы были приверженцы старой веры. Посмотрите на картину: с какой жалостью, с каким состраданием смотрит Суриков на стрельцов, ведомых на казнь. С какой жестокостью он изобразил ненавистного ему и стрельцам царя Петра! Это, несомненно, деспот, это антихрист, в борьбе с которым стрельцы невинно погибают. Да, несомненно, Суриков всем своим существом на стороне стрельцов.

Возьмём «Боярыню Морозову». Волю её, поборницы старой веры, парализовали, но она не сдаётся, она едет не на простых санях, а в триумфальной колеснице. Как к ней относится народ? Он, несомненно, на её стороне. Запуганный, боящийся новых попов и злых

ОРГКОМИТЕТ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ СССР
МОСКОВСКИЙ СОЮЗ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФОНД СССР

ВЫСТАВКА
КАРТИН и ЭТЮДОВ
ХУДОЖНИКОВ
В. П. БЫЧКОВА и Е. И. КАМЗОЛКИНА

Открыта в Выставочном зале Союза Советских Художников СССР
(Кузнецкий мост, 20. Тел. Б 8-18-44) ежедневно, кроме понедельников: по вторникам и четвергам—от 12 до 20 час,
остальные дни—от 10 ч. 30 м. до 18 час.

Афиша. 1950 г.

бояр-холуев царя и Никона, он всей душой с боярыней Морозовой. Суриков в своей картине поёт ей славу, он величает её как мученицу, страдающую за старую веру, которую и он исповедует.

Меншиков — человек из народа — сослан в Берёзово. Он коротает свой век в промёрзлой тёмной избе. Он оторван от власти, оторван от народа. Его воля парализована, жизнь в таких условиях невыносима. Но он живёт, он забыл злую действительность, он слушает старое святое писание, он стал близок к Богу, не новому Богу, которого даёт Никон, а старому дореформенному Богу, Богу праотцов, вера которых ведёт от Византии, вера отцов и праотцов Меншикова и художника Сурикова. В этом же духе он в Берёзове воспитывает и свою семью. Это всё , что осталось для Меншикова, в чём крепок ещё его дух!

А покорение Сибири? Кто её покорил и исторгнул из рук неверных? Праотцы Сурикова, и Суриков на их стороне, как и на стороне Меншикова. Вот где истоки исторической живописи Сурикова!

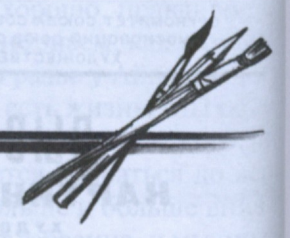
3 июля 1950 г.

Наконец свершилось – Рубикон перейдён! Мою выставку утвердили в Оргкомитете союза советских художников. Была Лобанова, перемерила и переписала картины и на будущей неделе возьмёт их для оформления.

Предполагают устроить выставку 15–20 августа.

Теперь как это примут?

В дальнейшем хочу заняться иллюстрацией наших русских народных песен.



ТЕТРАДЬ 5
июль 1950 – май 1953

14 июля 1950 г.

Наконец свершилось: картины для выставки взяли. Сегодня я уже подбирал с Лобановой рамы для гуашей.

26 июля 1950 г.

«В разрушении памятников – понижается культура страны», – прочитал у Рериха[296]. Как это верно!

Вечный позор лицам, разрушающим искусство прежних веков. Разрушая старое искусство, мы тем самым уничтожаем критерии, по которым можем судить о настоящем искусстве. Мы отрезаем себе путь к совершенствованию.

Одиссею в пути его к намеченной цели – родине – стояло два препятствия: Сцилла и Харибда. На моём пути к искусству стоит Цербер



Е.И. Камзолкин «На помещика. 1905 год». 1930 г.

с тремя головами. Мимо одной из них я прошёл – Комиссия оргкомитета союза советских художников «слопала» две маленькие гуаши. Осталось пройти благополучно ещё мимо двух: Репертком и Лит.

5 августа 1950 г.

Наконец все комиссии пройдены. Трехголовый Цербер слопал ещё эскизы декораций к «Разбойникам» Шиллера[297], «Шут на троне» и две египетские картинки «В храме Изиды» и «Саломея».

Подбираю рамы.

Сегодня был в Третьяковской галерее. Одна моя вещь «На помещика» там имеется[298]. Купленная у меня одновременно с этой такая же другая картина, очевидно, пропала, в Третьяковке не числится (а до войны числилась), а «Зори» Верхарна[299], купленные в 20-м году в музейный фонд, – пропали окончательно. Искали в Третьяковке и не нашли[300].

31 августа 1950 г.

Выставка открылась с 18 августа[301].

Вот путь, пройденный до открытия выставки 18 августа.

В 1943 г., в январе, в помещении МОССХа, когда я со многими другими стоял в очереди, чтобы получить продовольственные карточки, ко мне подошёл искусствовед Сокольников М.П., с которым я почти не был знаком, и сказал мне, что он приедет ко мне в мастерскую смотреть работы. Мы договорились о времени.

Он в назначенное время приехал с художником Находкиным[302], его приятелем, и пересмотрел все мои работы. Я поднял вопрос о выставке. Сокольников сказал, что выставку можно делать и что он начнёт тоже хлопотать.

После этого он несколько раз приезжал ко мне и смотрел мои работы. Наконец зимой 1948 г. художник А.М. Герасимов случайно, будучи у Сокольникова на квартире по делу, увидал мою картинку (гуашь), которую я подарил Сокольникову, и сказал, что выставку можно делать. В этот же день было решено Сокольниковым совместно с А. Герасимовым, что выставку надо делать не только мою, но и Бычкова совместно с моей.

Герасимов просил передать нам, чтобы мы (я и Бычков) подали ему заявление о выставке. Это заявление пришлось подать только в конце апреля (1949 г.), так как я был болен воспалением лёгкого. Я и Бычков приехали в Академию к Герасимову и вручили ему наше заявление о выставке.

Так как летом нам устраивать выставку не улыбалось, то мы отло-

жили дальнейшие хлопоты до осени. Осенью при встрече с Сокольниковым я напомнил о выставке, но он сказал, что сейчас говорить об ней не время. В ноябре – декабре мы обратились в Оргкомитет союза советских художников и нам сказали (секретарь Масляников[303]), что наше заявление А. Герасимов передал в Оргкомитет, и оно будет рассматриваться вместе с другими. Через некоторое время нам сказали, что в Оргкомитете постановили познакомиться с нашими работами, а для этого надо создать комиссию из представителей (художников) Оргкомитета и МОССХа, а для этого необходимо, чтобы наше заявление о выставке рассмотрел живописный сектор МОССХа, потом выставочный сектор МОССХа, а после – правление МОССХа. В живописном секторе МОССХа сказали, что надо познакомиться с работами, а для этого надо просить Соколова-Скаля (председатель секции), чтоб он сам посмотрел работы. Мы просили его, и он мне сказал, что мои работы знает и ко мне не поедет, а скажет, что был и смотрел, а к Бычкову приедет, что и сделал. Наше дело перешло в выставочный сектор. Мне пришлось усиленно просить секретаря выставочного сектора Е.В. Членову и обещать ей этюд, лишь бы она ускорила поездку ко мне комиссии, так как выставочный сектор без просмотра тоже не решает.

Очевидно, обещание подарить этюд подействовало, так как комиссия действительно в скором времени ко мне приехала в лице художников Бориса Николаевича Яковлева, В. Одинцова и секретарши Членовой. Работами остались очень довольны. Через несколько дней эта же комиссия была у Бычкова.

Дело перешло в правление МОССХа. МОССХ принципиально решил выставку делать.

Дело о нашей выставке перешло опять в Оргкомитет, так как выставочный зал на Кузнецком, где мы хотели сделать выставку, принадлежит Оргкомитету.

Через несколько дней мне Членова сообщила, что в Оргкомитете обсуждался выставочный план на весну (это уже был 1950 г.) и решили, что в выставочном зале будут устраиваться выставки только или классиков живописи, или умерших больших художников, или политического характера. Все же остальные выставки художников, членов МОССХа, надлежит устраивать в новом выставочном помещении МОССХа на ул. Горького. Я отказался устраивать выставку в этом помещении, так как оно очень неудобное и почти не посещается. Бычков тоже отказался, прибавив, что он не будет выставлять в какой-то пивной. После этого мы стали считать, что вопрос о нашей

выставке похоронен надолго. Я при встрече объяснил это Сокольникову, и он обещал переговорить с А. Герасимовым.

Мы уже решили, что выставка наша отложена надолго, но вдруг Бычков присылает мне письмо, в котором пишет, что Сокольников просил мне передать, что он в назначенный день приедет ко мне с директором выставочного зала Оргкомитета, с Лобановой, и будут смотреть мои работы. Оказывается, что Сокольников говорил об нас с А. Герасимовым, и он разрешил принципиально устроить нашу выставку в выставочном зале Оргкомитета.

После посещения Лобановой у нас поднялись надежды, но она сказала, что в скором времени она представит выставочный план на второе полугодие на заседание правления Оргкомитета и в этот план включит нашу выставку, причём она предполагает нашу выставку открыть осенью, с половины августа до половины сентября. Через некоторое время Лобанова заехала ко мне и сказала, что план её утвердили, и наша выставка попала в этот план. Как только закроется выставка Айвазовского, так она приедет ко мне за моими работами, чтобы заранее их оформить.

Действительно, очень скоро она приехала с двумя помощниками в специальном автофургоне и взяла мои работы.

Это было в середине июля 1950 г.

Через некоторое время взяли работы и у Бычкова.

Работы наши были приведены в порядок, оформлены, прошли все просмотры и, наконец, выставка открылась 18 августа в 4 часа дня.

На вернисаж собралось около 300 человек. Открыл выставку ученый секретарь Оргкомитета Козлов[304], потом говорил от МОССХа художник Решетников[305]. Решетников от имени МОССХа извинился, что МОССХ нас как художников «затирал». Потом Сокольников, причём сказал очень хорошо.

Мне кое-кто поднёс цветы, Бычкову тоже букетик.

Выставка посещается довольно охотно, так, в воскресенье бывает до 400 человек, в обычные дни, конечно, меньше, но во всяком случае не меньше 100–150 человек ежедневно. За месяц посетило около 10 000 человек.

Мои картины, кажется, пользуются некоторым успехом. Причём большинство выражает досаду, что раньше не видали моих работ, так как мне не давали возможности выставиться. Один посетитель спросил у меня, куда пойдут мои картины после закрытия выставки? Я сказал, что несколько работ, очевидно, купят учреждения, а

остальные свезут обратно ко мне в мастерскую. На это он мне сказал: «Ну вот, опять заколотят в гроб, чтоб никто не мог видеть».

Другой посетитель не советовал мне продавать Государственной закупочной комиссии, так как они отправят мои работы «на кладбище».

Есть отзывы в книге, сравнивающие меня с Чайковским[306].

8 сентября состоится обсуждение нашей выставки.

Обсуждение прошло хорошо. Я получил стенографический отчет. Характерная черта: из МОССХа были только официальные лица.

Выставка закрылась 17 сентября. От закупочной комиссии Третьяковской галереи явилась ученый секретарь Фролова[307]. Говорят, отметила несколько вещей и сказала, что доложит. Через несколько дней позвонили с выставки, чтобы узнать, когда приедет комиссия. Оказывается, Фролова уехала в отпуск. Часть комиссии тоже. Комиссия собирается только 2 октября, и потому предлагается художникам самим привезти свои картины для просмотра. Я, конечно, не повёз.

После нашей выставки открылась выставка Б.Н. Яковлева[308]. Работы написаны мастихином. Совершенно нет в картинах глубины. Рисунка тоже нет. Но устраивает выставку Жидков[309], заместитель директора Третьяковской галереи.

Выставку оформили шикарно. Везде ковры и цветы, афиша вдвое больше нашей, и Жидков при открытии доложил, что Яковлев настоящий советский пейзажист. Государственная закупочная комиссия купила с выставки 8 работ. Куда она их денет? Такие картины показывать нельзя – никто не поймёт. Это сплошной формализм. Словом, «кукушка хвалит петуха за то, что хвалит он кукушку». Очевидно, это всё и есть высшая справедливость. Выставка Яковлева продолжится три недели. Обсуждения не будет. Очевидно, боятся.

31 октября 1950 г.

Продолжение пройденного: у Б.Н. Яковлева купили для Третьяковской галереи на сумму 32 000 р. Кроме того, купил фонд, купил Всекохудожник и купил МТХ. Общая сумма около 100 000 рублей. Это невероятно, но так. Кому нужна эта мазня и куда всё это денут?

Яковлев – ловкий человек. Недаром он «свой» у Микитинского в Всекохудожнике. Микитинский берет 20% за продажу. Вероятно, берут и в Третьяковке, и в фонде, и в МТХ.

Да здравствует советская живопись!

Я был приглашён на чествование Яковлева в помещение МОССХа. Чествовало Правление, Комитет по делам искусств СССР, Комитет по

делам искусств РСФСР, Третьяковская, Академия художников, Всекохудожник, МТХ, фонд, Оргкомитет, скульпторы и проч., и проч.

Докладчик Никифоров[310] сравнил Яковлева с Саврасовым, но под конец все-таки сознался, что Яковлев тычет мастехином не всегда по месту.

Кацман[311], выступивший как «друг», договорился до того, что картина Яковлева «Транспорт налаживается» напоминает одну картину французских художников, которая когда-то висела в Третьяковке. А в конце выступлений кто-то выступил и хотел говорить об отрицательных сторонах картин Яковлева, но присутствовавшая публика (из компании Яковлева) не дала ему говорить. Какой всё-таки позор для нашего времени!

31 октября 1950 г.

Сегодня был на выставке Ромадина в выставочном зале МТХ[312]. К ней очень подходят слова из оперы Пономарькова[313] «Алёнушка»: «Водица да камушки, ни отца да ни матушки». Этюды, этюды и этюды. Некоторые очень плохи, некоторые приличны, но является ли это достижением для «лауреата Сталинских премий?» Это хорошо для новичка института живописи, и только.

Еще хуже была выставка Нисского[314]. Неумело написанное безграмотное полотнище, где море как забор, а леса как море. Ни перспективы, ни тона, ни красок. Выставка закрылась необычайно быстро – даже свои и то не все осмотрели. Обсуждение было в МОССХе – в помещении выставки делать побоялись – слишком уж гласно будет.

В это воскресенье у меня был Сокольников с женой и Находкиным – закончили выставку маленьким обедом по-семейному.

Теперь начнётся опять нудная жизнь с писанием «массовых картинок» и большими недостатками и лишениями. Я не Яковлев, и у меня купил фонд только на 6000 р., да и то с вычитами досталось только 4500 р. На эти деньги не поработаешь – вот она, неприкрашенная действительность!

12 ноября 1950 г.

Вчера в выставочном зале МТХ набралось очень много народа: было обсуждение выставки Ромадина. Докладчик, кандидат искусствоведческих наук Г.А. Недошивин[315], творчество Ромадина разделил на 4 периода. Первый период – это бурное ликование, второй период – какой-то мрачный протестующий, третий период – это

увлечение интимным пейзажем и чуть ли не подражание Нестерову[316], Рериху и пр., и четвертый, начинающийся — это пейзаж, отражающий нашу социалистическую действительность, как, например, этюды из Мичуринска.

Докладчик отметил Ромадина как лирика, без которого, пожалуй, немыслим пейзаж, как тонкого художника, воспринимающего краски природы. Докладчик считал, что эта выставка является только началом творческой работы Ромадина, а не завершением. От него ждут не этюдиков, а картин-пейзажей с содержанием. Попытка Ромадина дать картины, как-то: «Гроза на Волге» и «Маёвка на Волге» является попыткой дать пейзаж-картину, но попыткой неудачной. Когда докладчик в самом начале своего доклада сказал, что Ромадин вначале писал жанр и сравнительно недавно перешёл на пейзаж, который ему как лирику ближе, кто-то из задних рядов крикнул: «Да пейзаж и рентабельнее». Это, конечно, была оплеуха Ромадину.

Докладчик говорил о необходимости для Ромадина писать картины-пейзаж, но содержательный, композиционный, а не этюды, которые являются только подготовительной работой.

Кажется, это я своей выставкой положил начало тяги к композиционному пейзажу.

Я ушёл с обсуждения после доклада. Что говорили другие — я не знаю.

Третья выставка пейзажа после моей оказывается неудачной.

24 января 1951 г.

Записываю по памяти впечатления от репинской выставки[317] в помещении Оргкомитета.

Бывает иногда, какой-нибудь деревенский житель (я говорю о старой деревне), никогда не бывавший в городе, вдруг попадает во дворец или какой-либо музей. От изумления он не может выговорить слова. Ему кажется, что все чудеса убранства, все предметы, которые там находятся, сделаны не простыми смертными, а богами.

Вот точно такое же впечатление на меня произвела выставка репинских рисунков и этюдов. Я так отвык видеть такие работы, что невольно себя спрашивал: неужели так мог сделать (и так ещё недавно) простой смертный? Даже самый быстрый карандашный набросок является шедевром. Неужели так можно рисовать? В опере Рубинштейна[318] «Нерон» есть фраза: «Нерон, о как ты низко пал!».

Так же можно сказать и о нашем теперешнем искусстве: «Искусство, как ты низко пало!»

25 февраля 1951 г.

Решил осмотреть «Всесоюзные выставки живописи, графики и скульптуры». Пошел в Третьяковскую галерею, где расположилась основная выставка[319].

Что я увидел.

Я пошёл по указанию билетёрши, которая заявила, что начало осмотра со второго этажа. Большая часть второго этажа занята выставкой, посвящённой Сталину. Это всё большие полотна современных художников. Они своевременно были уже на выставках, а теперь попали из разных организаций, их приобретших.

Если принять во внимание, что весь нижний этаж занят Всесоюзной выставкой, а вверху несколько зал – иконами, то на долю основной массы картин, оставленной нам Третьяковым[320], приходится очень мало места. По этой причине многие картины убрали в запасник и получилось, что основная Третьяковская галерея находится на положении какой-то приживалки.

Я быстро прошёл верхний этаж, убедился, что совсем отсутствуют Врубель[321], Рерих и пр., а картины Дубовского[322] повешены на лестничной клетке, почти что на потолке. Начал смотреть выставку внизу. Я долго, очень добросовестно смотрел картины. Я старался разобраться в них очень добросовестно, а вот сейчас, когда пишу эти строки, у меня в памяти почти ничего не осталось. Осталось только в мозгу какое-то нудное притуплённое чувство, точно я долго разговаривал с идиотом.

Как можно выставлять такие бездарные работы, как Шульпина «Розовый младенец»[323], как «Рыбная ловля» В. Яковлева[324], «Дети на автомобиле» Пластова[325], картины Бубнова, Набалдяна[326], др. Что означает картина Б. Яковлева? Двадцать пять лет тому назад он написал картину «Транспорт налаживается», а сейчас он выставил ту же самую картину, те же паровозы, те же и на том же месте – рельсы[327]. Что это? Невольно вспоминаешь слова Крылова: «...А воз и ныне там»[328]. Зачем выставлять на такой выставке институтские этюды Ромадина? Зачем выставлять портреты Юона[329] с голубыми глазами?

Какое-то вырождение, а не выставка.

Если и есть что хорошее, вроде пейзажа Серова, коллективной работы Иогансона[330] да, может быть, пейзажа «Просторы Камы» В. Мешкова, то это капля в море и совершенно распыляется среди бездарных, бездушных полотен.

Конечно, очень хорошо, если картина насыщена тематикой, но нельзя забывать и того, что чем выше мастерство данной картины,

тем доходчивее тематика. Если какую-нибудь популярную, агитирующую песню поёт артист с хорошим голосом – его с удовольствием будут слушать, если же её поёт безголосый горе-актёр, то кому приятно слушать? Не удовольствие, а отвращение вызывает такое безголосое пение. То же и в изобразительном искусстве.

Выставка в Академии художеств ещё слабее и бездарнее. Что касается до филиала в МТХ на Кузнецком, то картины, выставленные там, по качеству не выше продажных, бездарных картин, которыми так изобильно торгует МТХ.

Какой же это подъём в искусстве?

13 марта 1951 г.

Всё больше и больше я чувствую пропасть между мной и современными молодыми художниками. У них совершенное отсутствие чувства прекрасного. Полное отсутствие мастерства. Важно расставить людей и предметы на полотне и их раскрасить в соответствующие цвета – вот их идеал картины. Картина не написана, а накрашена, и этого, к сожалению, никто не замечает, а наоборот, считают достижением и выставляют напоказ. В результате – детский лепет.

Я совершенно отказываюсь понимать такие «картины»!

На вывеске моей персональной выставки было написано: «Картины художника Камзолкина». Тогда как на других выставках пишут «произведения». Это понятно: у меня никакого производства нет, а есть творчество, а современные художники смотрят на свою работу, как на производство. В этом и есть пропасть между мной и ими.

(Характерно, что мастерские художников на Масловке считаются производственными и за них коммунальный отдел берёт плату как за ремесленные мастерские. За электричество тоже берут повышенную плату, как с ремесленных).

4 мая 1951 г.

Был на выставке работ И.Э. Грабаря[331] и Манизера[332] в Академии художеств[333].

В первом же зале я был совершенно сбит с толку. Чем дальше я шёл, тем больше и больше изумлялся. И это так работал человек, который считается чуть ли не первым знатоком искусства? Всё, что у Грабаря реально, – всё слабо, до бесконечности слабо. И даже его «Февральская синь», и «Март»[334], и другие картины из Третьяковки – на всём печать какой-то слабости, манерности! Его портреты, писанные по преимуществу чёрной краской,

причём лица накрашены киноварью, эти портреты напоминают «троицких кукол». Художник Грабарь, искусствовед и академик, в моих глазах превратился в жалкого мазилу с желанием выскочить своим кривлянием.

Манизер – хороший скульптор, но не монументалист: его большие работы очень заделаны и с слабо выраженной формой.

Другая выставка, открывшаяся в помещении Оргкомитета на Кузнецком[335], даёт совершенно противоположное впечатление. Это выставка работ С.В. Иванова[336] и С.В. Малютина[337].

Иванова С.В. вполне можно причислить к академикам. Прекрасная живопись, прекрасная композиция, прекрасный рисунок! Малютин слабее, особенно в последних вещах: проступает какая-то манерность, тяга к чёрному, и всё это при сбитом рисунке.

Третья выставка, которую я смотрел, это выставка чешского искусства[338], только что открывшаяся в Академии художеств на месте выставки Грабаря. На этой выставке чрезвычайно чувствительно деление на работы дореволюционного времени и после революции. Насколько сильны, насыщены мастерством первые, настолько слабы превращающиеся в детский лепет работы послереволюционного времени.

Есть древний миф, который рассказывает, как Апполон[339] рассердился на какого-то кифареда (музыканта) и лишил его слуха. Так и здесь, точно искусство сразу куда-то ушло, а осталась слабая, безвольная мазня. Этому, очевидно, способствовал быстрый переход от французского искусства к реалистическому – получается какое-то смешение французского с нижегородским[340].

На этих днях встретил жену Бялыницкого-Бируля[341]. Она мне советует делать вторую выставку. Оказывается, что о моей выставке до сих пор говорят. Она же мне сказала, что Государственную закупочную комиссию при Третьяковской галерее всю разогнали, – туда и дорога!

Весь руководящий состав Центрального фонда сняли с работы – и это хорошо, но кого посадили на их место?

В МТХ, по рассказу Корнилова Ф.Я., начался судебный процесс при закрытых дверях. Говорят, замешаны художники и партийные.

5 сентября 1951 г.

Суд кончился. Многих осудили и некоторых на 15–25 лет. Сейчас я узнал, что решение суда вновь пересматривается, т. к. говорят, что тех, кого надо было осудить, почти совсем не наказали, а те, кого наказали, почти никакого участия в жульничестве не принимали.

5 сентября 1951 г.

Был вчера на выставке работ Остроумовой-Лебедевой[342]. На меня пахнуло «Миром искусства». Все свои работы она немножко стилизует, и очень часто в ущерб натуре. Мне понравились её рисунки, они конкретны и в большинстве хорошо сделаны.

Цветная графика её немного условна и подстилизована. Что касается до акварелей, то там, где Остроумова хочет приблизиться к натуре, акварели получаются не выше среднего, там же, где они подстилизованы, то получается красиво, тонально, но это уже не этюды, не натура, а преднамеренная стилизация. Впрочем, таков был «Мир искусства».

Посмотрев выставку «старого», пошёл смотреть «новое», да ещё «последнее слово».

Я был на открытии выставки дипломных и классных работ учащихся Московского и Ленинградского институтов живописи[343]. Открывал А. Герасимов. Он сказал, что наше искусство «лучшее в мире» и что, несмотря на то, что всё очень хорошо, просит сделать те или иные указания на недостатки.

По моему мнению, если это выставка дипломных работ, то их довольно мало, если же это выставка классных работ, то их тоже так мало и так они подобраны и развешаны, что совершенно не дают возможности определить уровень познания и успеваемости в обоих институтах. Почти все большие дипломные работы статичны, холодны, совершенно не захватывают. В картинах нет воздуха, нет пространства. Краски в большинстве яркие, а живопись выглядит тёмной, какой-то коричневой. Классные работы не дают возможности судить о уровне успеваемости учащихся, но лучше всего, пожалуй, работают в мастерской Иогансона, а хуже всего у Ефанова, хотя он теперь и профессор.

В композициях очень мало выдумки, всё как будто давно уже видел. Портретов очень мало, да и те не выше среднего. Нет, нету огня, нет души, а есть ... «Далеко кулику до Петрова дня».

23 марта 1952 г.

Давно не писал.

В декабре 1951 г. открылась Всесоюзная выставка в Третьяковской галерее[344]. Я был на вернисаже. На открытие пришло больше 3000 человек. Из-за большого скопления я не мог как следует осмотреть выставку. Собираюсь поехать в Третьяковку и никак не могу.

Выставка произвела на меня впечатление чего-то слабого, уже

давным-давно виденного. С каким чувством удовольствия зато я смотрел выставку живописи конца 19 и начала 20 столетий, открытую в ЦДРИ[345]. Очевидно, это отрадное чувство охватывает многих, так как посещаемость её очень значительна, особенно если принять во внимание, что не было ни объявлений, ни афиш. Тогда как на Всесоюзную выставку, чтобы поднять её посещаемость, рассылают по учреждениям бесплатные билеты, и всё-таки идет на неё очень небольшое количество.

21 апреля 1952 г.

Был на выставке, посвящённой Гоголю (на Кузнецком, в салоне Оргкомитета) [346].

Выставлены главном образом иллюстрации (гуаши, акварель, рисунки). Как ни странно, но иллюстрации А.М. Герасимова, написанные в 1952 г., сделаны хорошо, значительно лучше, грамотнее, чем иллюстрации прежних лет, которые выставлялись на его персональной выставке. Если его прежние иллюстрации к «Тарасу»[347] напоминают «ворону в павлиньих перьях», то работы 1952 г. подходят уже по качеству к вполне грамотным художественным гуашам.

Довольно хороши иллюстрации Лаптева к «Мёртвым душам»[348]. Но зато совершенно непонятно, зачем повесили на выставку такое безобразие, как «Гоголь в коляске» работы Дейнеки[349]. Это какое-то уродство и издевательство над Гоголем! Но в общем всё-таки выставка производит хорошее впечатление. Работы подобраны на уровне «мастерства» и очень мало работ плохих. Правда, акварели Пластова и Бубнова переносят нас на детскую выставку, они напоминают потуги какого-нибудь школьника из школы 2 ступени дать иллюстрации к Гоголю.

21 апреля 1952 г.

Получив приглашение (от комитета по чествованию), был на торжественном заседании, посвящённом 500-летию со дня рождения Леонардо да Винчи[350]. Зал консерватории был переполнен. Мне прислали пригласительный билет, на котором значилось 1 ряд амфитеатра, а пришлось сидеть чуть ли не в 6-м ряду, так как милая молодёжь заранее заняла для своих знакомых места. Я полностью прослушал обстоятельный доклад Алпатова[351] (с диапозитивами), но после поехал домой и главным образом потому, что фотографы, а их было очень много, до доклада направили лучи прожекторов на сцену, где заседал президиум, а после доклада Алпатова – прямо на публику, так что не было никакой возможности сидеть спокойно и

слушать доклады – все время слепило глаза. Вообще надо было поменьше фотографов и прожекторов, а то заседание принимало какой-то несерьёзный вид.

Слабо было оформление сцены: портрет Леонардо был в овальной раме, что шло вразрез с эпохой, стол президиума был покрыт дешёвой красной тряпкой и, чтобы скрыть это, на передней стороне стола нацепили 6 букетов цветов, но это не помогло. Цветы были только под портретом, когда хотелось бы их видеть и вокруг портрета. Словом, кое-что отдавало дешёвкой. Несовершенны были диапозитивы: они на расстоянии были туманны и непонятны. Надо было или ярче усилить свет фонаря, или напечатать более прозрачные и контрастные диапозитивы.

18 мая 1952 г.

На днях прихожу в МОССХ купить в киоске Художественного фонда краски и вижу – там лежат какие-то длинные линованные коробки. Оказалось, что в них наборы кистей (заграничных), которые выдаются художникам, включённым в «особый список». Я просмотрел этот список и себя, конечно, не нашёл, хотя там были включены такие художники, как Борис Алексеевич Корин[352], который даже писать красками не умеет. Я это знаю хорошо, потому что он живёт в Пушкине и ко мне бегает показывать свои этюды.

Я написал об этих кистях заявление в МОССХ и завтра его сдам[353].

Акварельная выставка МОССХа, последний день приёма которой был 5 февраля и потом его все время откладывали, до сих пор не открылась. Говорят, что откроют её в Доме художника в июне-июле. Представлено было больше 1000 работ, а отобрано около 200.

Был на выставке Билибина[354]. Какая разница между им и нашими современными художниками? Билибин очень тонкий стилист. У него громадный вкус и очень тонкое понимание стиля. Его даже невозможно сравнить с нашими современными художниками, таких художников теперь нет. Все пишут по-одинаковому и одними красками, а в стиле они вообще ничего не понимают.

29 мая 1952 г.

Открылась весенняя выставка МОССХа[355]. Но выставка ли это? Есть ли на ней картины? Выставка очень однообразна. Картины написаны точно для продажи, полное отсутствие замысла-мысли. Некоторые картины – сплошная пошлость. Как иначе назвать «Ба-

лерину в розовом» Шегаля[356]? Что из себя представляют пейзажи Кирсанова[357], как не полное отсутствие дарования, мысли. Какая-то тупость видна на всех картинах, если так их можно назвать. Выставку слепили из принесённых в МОССХ картин (это, пожалуй, лучшие), из барахла с Масловки (этюды и всё, что не продаётся) и, наконец, из нескольких больших тематических и вообще «эффектных» картин, взятых напрокат из запасника МТХ (это из тех, за которые заплачено 11 миллионов рублей). Я считаю, что выставка позорная, нисколько не характеризует наше изобразительное искусство, работы набраны больше по «кумовству» (это с Масловки). Я очень сожалею, что дал туда свою картину[358]. Её повесили в прихожей. Вообще не было ни одной работы, которые я давал на выставки МОССХа, чтобы её повесили куда-нибудь дальше прихожей. Такова моя участь в МОССХе (я подозревал в этом «работу» Вишняк Е.А. – её в своё время выгнали из МТХ за то, что брала взятки и вешала картины, не принятые жюри).

4 июня 1952 г.

Сегодня прихожу в МТХ. Оказывается, что весенняя выставка на два дня (4, 5) закрыта. В выставочном зале идёт упаковка каких-то картин. Большие картины в рамах прислонены прямо к висячим выставочным картинам. В довершение всего моя картина «Весна идёт» оказалась прорванной. Словом, художество процветает!

23 июня 1952 г.

На мои сетования Либаков прислал из Ленинграда письмо – утешает, что звёзды не закроют солнца.

На это я ему ответил, что несколько толстых задниц свободно могут закрыть солнце.

Открылась долгожданная акварельная выставка в Доме художника[359]. Пригласительных билетов было послано 1000 шт., а пришло не больше 50 человек! Выставка шедеврами не блещет. Она ровная, акварели небольшие и большей частью подправленные белилами. Из общего числа работ (200) – гуашей только 28. Видно, что работы подбирались нарочно эскизного и этюдного характера с тематикой. Я дал 5 работ, из них приняли 3. Самые сильные большие работы у меня не взяли, да они и лезли бы среди бледноватых акварелей. Но, говоря объективно, самая лучшая гуашевая работа на выставке моя «С Волги-матушки широкой».

Всего было представлено больше 1000 работ, а выбрали только 200.

27 июля 1952 г.

Мое предположение оправдалось: в газете «Вечерние известия» появилась довольно большая статья Кравченко[360] (учёный секретарь МОССХа) – рецензия на акварельную выставку. В этой статье указывалось, что «хороши своеобразные гуаши Камзолкина, особенно «С Волги-матушки широкой» – тематика вполне правильная и своевременная».

От себя я могу только прибавить, что у моей гуаши тематика не только правильная и своевременная, но сама гуашь, как уже писалось в рецензии на мою персональную выставку, глубоко народна. Она вполне понятна и доступна народу и не требует каких-либо объяснений.

На этой акварельной выставке имеются акварельные портреты работы «лауреата Сталинской премии» Лактионова.

Мне кажется, что выставлять неумело написанные портреты вообще не следует, а тем более «лауреата Сталинской премии». Вообще совершенно не понятно, за что Лактионов получил премию? Даже картина, за которую ему дали премию, производит неприятное впечатление своей совершенно красочной неорганизованностью[361]. После получения премии он купил автомобиль и совершенно разучился окончательно писать красками и рисовать. И вот эти-то неумело написанные работы выставляются на выставках да ещё на первом месте, с ними носятся, как с «писаной торбой».

Такая же история и с Ромадиным. Ему дали премию за этюды Волги, а на этих этюдах даже Волги и не видать. После получения премии Ромадин задрал нос кверху, его помещают в разные художественные комиссии, с ним носятся, а он до сих пор кроме посредственных этюдов ничего не дал. Зато эти плохонькие этюды продаются втридорога.

Мою картину размером 50 на 70 оценивают в 300–500 р., а его посредственный этюд покупают за 2000–2500 р.! Почему? Только потому, что ему, вероятно, по ошибке дали премию!

1 августа 1952 г.

Сегодня был в МОССХе. Сказали, что мою одну картинку на акварельной выставке закупочная комиссия отобрала, но это ещё не значит, что её купят.

2 сентября 1952 г.

Две выставки на Кузнецком. Одна большая, посвящённая Военно-морскому флоту[362], другая – «заслуженного деятеля искусств РСФСР» Сычкова Ф.В.[363]

Обе выставки ниже среднего уровня.

На Военно-морской очень много разных морей и кораблей, но вода на всех картинах и картинках крашеная, а разные корабли и кораблики напоминают картонные, склеенные детьми.

Выставка настолько плоха, а морские «виды» так банальны, что не на чем остановиться. Когда я ушёл с этой выставки, то в голове осталась какая-то голубовато-зелёная вода с красными пароходами.

На выставке Сычкова, которая очень вялая и немощная, поражают пестрота и совершенная неуравновешенность цвета. Какой-то винегрет из красок и разных человеческих фигур детей, девушек и взрослых. Вся эта толпа одета в пёстрые, но приглушённого тона одежды, и это при плохом рисунке. Зато женские лица на картинах блестят, точно намазанные жиром или, как говорит Крымов Н.П., «глянцевые, как жопа».

Два-три натюрморта немного лучше, но не выше среднего.

Лучшая вещь на выставке – это «Огурцы на грядке», и почти в натуральный размер. Очевидно, это и есть лучшее «заслуженного деятеля искусств».

Иногда эта выставка напоминает художника Боброва[364] (передвижника).

1 октября 1952 г.

Чудные дела творятся.

Я не так давно получил письмо из салона Художественного фонда от директора Прошина. В нём мне предлагается принести для реализации, если я хочу, мои гуаши, которые были на акварельной выставке, и вообще гуаши и акварели. Я отдал 7 работ.

1) Летом – гуашь
2) Весной – . –
3) Иней – . –
4) Этюд – . –
5) Вечер – . –
6, 7) Этюды – акварель.

Когда я пришёл узнать, приняли ли мои работы, С.И. Филиппов мне сказал, что он не берётся их продавать, т. к. они невозможно дорого оценены. Он советовал мне узнать оценку и снизить её.

Между прочим, на художественном совете сказали, что они «хорошие вещи не могут ценить дёшево, пусть автор сам снижает».

Мне пришлось расценки снизить.

Первоначально «Лето» оценили в 2500 р. Я снизил до 1500. «Весной» оценили в 1000 р., я снизил до 600 р. И т.д.

Другая история случилась с моей картиной в МТХ. Я принёс на художественный малый совет одну картину размером 60 на 80.

Когда я пришёл через день узнать о судьбе картины, мне сказали, что картину приняли, но получилось следующее: худ. совет её оценил в 400 р. Присутствующий при этом Лит запротестовал и заявил, что это «занижают» и что эта картина стоит не меньше 800 р. К этому мнению прислушались и некоторые другие (не члены художественного совета) лица.

Гофман (заведующий продажей) на следующий день взял картину и продал за 800 р.

Когда я пришёл узнавать, мне сообщили об этом и сказали, что надо подать заявление о том, что я не согласен с оценкой в 400 р., а прошу оценить в 800 р. Директор живописного комбината Хачатурян сказал, что надо поставить картину опять на художественный совет, а заведующий продажей Гофман возмутился, так как он уже выписал счет по оценке 800 р. В результате оставили оценку 800, но денег пока нет.

Здесь, конечно, в этих двух случаях показательно отношение ко мне художников. В первом случае они хотели показать, что считают меня за хорошего художника и нарочно завысили цены, а во втором случае художники (молодёжь) хотели показать, что я слабый художник, и потому занизили цены. Как в первом, так и во втором случае выявилось хамское отношение ко мне, а художники, члены МОССХа, показали себя с самой нехорошей стороны.

4 декабря 1952 г.

11, 15 и 22 ноября был объявлен просмотр в МОССХе работ для рекомендации на Всесоюзную выставку.

Я заранее предупредил МОССХ, что у меня есть масло (надо прислать за ними ко мне машину) и гуашь, которую я сам могу привезти. Машину, конечно, не дали. Я повёз 11 ноября в МОССХ к 5 часам вечера 5 гуашей: 1) «Выйду ль я на реченку», 2) «Огни строительства», 3) «Тишина», 4) «Новая трасса», 5) «Первый снег».

После просмотра (чуть ли не 19 человек жюри) выяснилось, что отобрали только «Огни строительства», а «Выйду ль я на реченку» и «Первый снег» рекомендованы в выставочный фонд.

Не удовольствуясь этим, я обратился в Комитет по делам искусств с просьбой пересмотреть это решение. Мне сказали, что 19 будет просмотр от Комитета в МОССХе, и что я могу вторично принести мои работы. Я так и сделал, но так как в этом жюри всё равно были те же МОССХовские, то, конечно, результат оказался такой же. Таким образом, для Всесоюзной выставки у меня отобрана одна работа. Но это не окончательно. При развеске работ в Третьяковке её могут почему-либо и не повесить.

Эта Всесоюзная выставка, посвящённая 35-й годовщине Октябрьской революции, будет очень маленькая. Она будет помещаться только в Третьяковке, и то не во всех залах, которые занимала раньше, и картины будут развешаны очень свободно. Есть слух, что повесят не более 200 картин.

Мою картину «С Волги-матушки широкой», отобранную закупочной комиссией с акварельной выставки, не купили. Просмотр был только 22 ноября.

4 декабря 1952 г.

Не так давно открылась выставка художников РСФСР на Кузнецком мосту в помещении Всекохудожника и, как филиал, в салоне Оргкомитета[365]. Несмотря на очень большую фильтрацию, выставка явно слаба. Нет ни одной картины с подъёмом. Всё гладко, обычно, как картинки для продажи. Нет ни одной выделяющейся, нет удара, всё гладко, степенно. Какое-то убожество мысли. Нет ни одного интересного образа. Я смотрел эту выставку несколько раз, так как часто там бываю, но в моей памяти не осталось ни одной картинки в голове. Что отберут с этой, весьма посредственной выставки на Всесоюзную – сказать очень трудно.

Вчера, 3 декабря, был на выставке картин наших «академиков» в Академии художеств[366].

Принято говорить, что наше искусство лучшее в мире. Надо считать, что «академики» – это высшие мастера изобразительного искусства. Таким образом, эта выставка, на которую я пошёл, должна быть лучшей из лучших.

Что же я увидал?

Не только слабость живописи, не только бедность мысли, но безграмотность и убожество. А. Герасимов (президент!) выставил два портрета акварелью[367]. Самые слабые места – это лица. Всё написано прилично и даже с подъёмом, а лица замучены, акварель местами

подправлена белилами. Слабость исполнения очевидна, она прикрыта только хлестким выполнением аксессуаров.

Ефанов – этюды и наброски из поездки в Индию. Почти вся масса этих этюдов – маленькие портреты индусов. Сильно напоминают по исполнению Верещагина[368]. Можно думать, что когда Ефанов делал наброски, у него в голове был Верещагин. Но до Верещагина очень далеко: в этюдах большая вялость, сильное однообразие (на одном белесоватом фоне) и рисунок смят – непрочен. «Далеко кулику до Петрова дня»!

К.Ф. Юон. Старческая слабость. Нет в пейзажах тона, краски то ярки и не гармоничны, то вялы до бесконечности. Нет ни одного сработанного пейзажа, часть из них напоминает базарные работы.

То же можно сказать и о Грабаре.

Соколов-Скаля выставил большую работу на тему «Пугачёв»[369]. Но эта картина просто отпугивает. Всё лезет вперёд, нет планов. Краски грязные и не гармоничные, композиция весьма посредственная. Такие картины не годны даже в балаганы. Что касается его пейзажей, то и в них нет планов, краски не связаны, рисунка нет, нет и воздуха.

Пластов выставил «Девушку у колодца»[370] и показал, как не надо писать даже самоучкам. Не только чрезвычайно слабо, но и глупо, так как когда же бывало, чтобы воду в ведры наливали, когда они висят на коромысле, а коромысло на плечах девушки? И кроме того, кто же качает воду? Работа убогая. Ещё хуже его же иллюстрации акварелью к «Тарасу Бульбе»[371]. Выполнены они не лучше, чем иллюстрации, сделанные учеником 7-го, 8-го классов. Полное неуменье работать акварелью.

У Набалдяна большая картина «Сталин»[372] написана слабо и, главное, сплошной чёрно-коричневый тон, его же пейзажи не выше ученика живописного института.

«Академик» Тоидзе[373] выставил явно базарные работы – так может писать или живописец вывесок, или последователь Руссо (футуриста)[374].

У Соколова (Кукрыниксы)[375] этюдики неплохи, но не видно мастера. Каждый этюд написан по воспоминанию какого-либо художника. Так, один этюд напоминает Ф. Васильева, другой Н. Досекина[376], третий – Дубовского и т.д. Своего же нет.

У Крымова тоже этюды, но здесь есть какая-то мысль. Много солнца и света.

У Бакшеева этюдики некоторые хороши, но чувствуется стар-

ческая слабость, что же касается до «Розового цветка»[377], так это просто гадость.

Бяльницкий-Бируля выставил шесть картин-этюдов, но так однообразно, так похоже на то, что он давным-давно выставлял, что невольно наводит на мысль, что он выставляет всё одни и те же работы, только года переписывает.

С. Герасимов отделался посредственными этюдами.

В. Яковлев выставил ряд рисунков с подражанием старине. Большой натюрморт с птицами под голландцев до омерзительности натуралистичен, и два пейзажа. На одном деревня с массой обывателей и скотиной, а на другом свиное стадо с пейзажем. Всё это надуманно, выписано до противности и, главное, неоправданный формализм.

У Кончаловского[378] безобразная подносная живопись, ничем не оправданная.

Остался один Иогансон. Громадная картина, изображающая Сталина в Георгиевском зале в Кремле, окружённого представителями народностей[379]. Что можно сказать о ней? Написана очень сочно. Главный недостаток этой картины – очень слабая композиция.

В центре картины (и зала) стоит Сталин. Сзади его и с боков сплошной стеной стоят люди (очевидно, депутаты, представители национальностей). Все они, хотя и смотрят на Сталина, хотя всё их внимание и обращено на него, но они стоят ровно, точно позируют. Зрителям видны два, местами три ряда стоящих, дальше всё закрыто передними рядами. Впечатление такое, точно все написанные на картине позируют перед фотоаппаратом.

Такое построение (параллельное раме картины) ещё подчеркивается залом, он тоже уходит назад в точку общего схода и этим ещё больше подчеркивает сухость построения. Необходимо было разбить всех присутствующих на группы с тем, чтобы эти все группы были обращены к Сталину, тогда бы было больше движения, горизонтальная линия голов перебилась бы, и всё построение было бы живое, правдивое. Это главное, что упущено в композиции. Если бы ещё и зал было бы взять не так прямо, а точка схода линий зала была случайной, а не в центре, то тогда построение было бы ещё жизненней, ведь центр внимания не в зале, а в Сталине и его окружающих.

В техническом отношении сделаны, я считаю, две главные ошибки: это, во-первых, нижняя часть с людьми оторвана от верха зала, и люстры кажутся невесомые. Они не материальны. Необходимо передние две люстры сделать сильнее, дать несколько глубоких, тём-

ных пятен на бронзе, тогда они сделаются материальнее и сольются с низом переднего плана.

Вторая ошибка – это какие-то зелёные окна на торцевой стене зала. Откуда этот зелёный цвет? Если это окраска следующего зала, то она очень ярка и лезет вперёд, мешая всей композиции, если это просвет неба через дальние окна, то почему он такой зелёный? Обычно небо кажется голубоватым, лиловатым, а не зелёным. Особенно, если зал освещён вечерним светом.

В заключение нельзя не заметить, что суффиты, которыми освещена картина, очень близко подвешены к картине. От этого верх картины очень светел, блестит, а нижняя часть картины, где люди, находится в тени, и это сильно мешает смотреть картину.

На стенах лестницы висят ещё две картины, одна из них – большой «пукет» ромашек А. Герасимова[380]. Мне кажется, если бы он был хорош, то был бы повешен с остальными его картинами, а мне думается, что он плох и потому его повесили на лестнице. Я бы никогда не допустил, чтобы произведения президента Академии вешали чуть ли не в прихожей, уж лучше бы их снять совсем.

Выставка вообще мне напомнила какой-то салоп, изъеденный молью и посыпанный нафталином.

Невольно встает вопрос: где же у нас художники и где же у нас живопись?

18 января 1953 г.

Всесоюзная выставка открылась 30 декабря 1952 г.[381]

Еще летом 1951 г. на одном из собраний МОССХа, посвящённом подготовке к Всесоюзной выставке 1951 г., скульптор Томский[382]


356
Московское Товарищество Художников
ЧЛЕНСКИЙ БИЛЕТ № 185
Фамилия Камзолкин
Имя и отчество Евг. Иван.
Год рождения 1885 г.
Специальность живописец
Время вступл. в Т-во 1939 г.
Билет выдан „2" янв. 1946 г.
Предс. Правления
Личн. подпись

Билет действителен по 31 декабря 1947 г.
Предс. правления
Срок продлен по 31 декабря 1948 г.
Предс. правления
Срок продлен по 31 декабря 1949 г.
Предс. правления
Срок продлен по 31 декабря 194 г.
Предс. правления
А180686 14|IX—46 г. 1-я тип. УИиП зак. 2649. Тир. 2000

Членский билет Е.И. Камзолкина. 1946 г.

(теперь председатель МОССХа) говорил: «Выставка 1951 г. вряд ли будет сильной, большинство художников сейчас заняты работой для строительства (университет), а вот выставка 1952 г., связанная с 30-летним юбилеем Союза Советских Социалистических Республик, будет хорошей, т.к. художники смогут очень широко показать свои работы по строительству».

Настал 1952 г. Когда в МОССХе начался просмотр работ для рекомендации на Всесоюзную выставку 1952 г., все думали, что необходимо давать сугубо тематические работы. На просмотре в МОССХе так и подходили к отбору. Я не мог привезти масляные картины и привёз гуашь. Из 5 моих работ одну рекомендовали на Всесоюзную выставку («Огни строительства»), а две рекомендовали вообще в выставочный фонд («Выйду ль я на реченку» и «Первый снег»).

Картинка моя была принята на Всесоюзную выставку (прошла все туры), но не была повешена. Почему? Я пошёл посмотреть Всесоюзную выставку. При быстром осмотре бросается в глаза какое-то благодушное безразличие в темах картин и очень сильно выраженный политический плакат. Я тщательно осмотрел выставку, прошёл её два раза и всё-таки в голове у меня ничего не осталось. Правда, там нет малограмотных картин. Все они написаны достаточно прилично, но содержание их заставляет желать много лучшего. Какое содержание в картине Пластова «Девушка у колодца берёт воду»[383]? — вещь, надуманная во всех отношениях. Что хотел сказать Лактионов в картине «Новая квартира»[384]? Люди, войдя в квартиру, узрели и новый репродуктор, и портрет Сталина, который держит молодой пионер, и отсутствие мебели, и вообще совершенно надуманное содержание.

А картина Ромадина «Зима», где на деревьях висят какие-то белые мешки? Совершенно плоская, плохо написанная картина «Пугачев» Соколова-Скаля, и медная пушка в картине «Пугачёв» Авилова[385], и слабенький пейзаж А. Герасимова «Зеленя», и много, много других, которые никак не улеглись в моём мозгу, и я их забыл.

Такая безразличность, отсутствие динамики в картинах, какое-то мещанское благодушие в пейзажах Бродской[386], которые, кстати, напоминают старых передвижников (по внешности больше Клевера)[387]. Какие-то жалкие потуги тянутся за передвижниками, до которых, кстати, им как до неба, это какие-то лягушки, которые стараются раздуться. Такое мещанство, которое сквозит в каждой почти картине, невольно заставляет поставить вопрос: «Советская ли это выставка?» Очевидно, когда развернули выставку, то увидели, что

слишком мало отображено строительство коммунизма, и, очевидно, решили снять все очень малочисленные картины, писанные на эту тему. Этим только и объясняется полное отсутствие картин с темой строительства.

Я пошёл на Полянку взять свою картину обратно, но мне её не отдали, т. к. Комитет по делам искусств отложил её с такими же немногими, чтобы купить.

С этой выставки я пошёл на выставку Бакшеева в Академии[388] и, по правде сказать, отдохнул. Здесь пейзаж преобладает. Тема очень проста, но написан он очень искренно. Очень хорош и правдив «Берёзовый лес весной». На выставке висят и картина, и этюд к ней. Правда, этюд лучше картины. Очень неплохи карандашные рисунки Бакшеева. На выставке, правда, есть и жанр, но это довольно старые вещи, и всё-таки очень жаль, что Бакшеев перешёл на пейзажи – жанр у него куда сильнее пейзажа. Старик Бакшеев в 90 лет куда сильнее и моложе тех молодых художников, которые участвуют во Всесоюзной выставке 1952 г. Пройденный живописью за 35 лет путь от бурных тематических работ, рвущихся вперёд, до полного созерцательного мещанского благодушия – путь позорный!

10 февраля 1953 г.

Только что закрылась выставка самодеятельного искусства г. Москвы[389]. Она была расположена и в МТХ, и в Оргкомитете. Что можно сказать о ней? Во-первых, о выставке в МТХ. Самодеятельное ли это искусство? Там выставлены работы учителей рисования, учащихся в разных студиях при клубах. Но ведь учитель рисования прошёл какую-то профессиональную подготовку, а ученик студии учится у квалифицированного преподавателя, и что очень часто, не хуже, чем в школе живописи. Не всё ли равно, учиться у Бакшеева, когда он преподает в школе живописи, или в студии? Несомненное достоинство выставки – это довольно ярко выраженная индивидуальность участников её, чего нет у профессионалов на Всесоюзной выставке.

Второе достоинство – это непосредственность. Художники работают от чистого сердца, то, что им подсказывает фантазия, а не выдумывают и подражают опять же как на Всесоюзной выставке. Правда, у многих участников не хватает умения, техники, но это не такой уж большой недостаток: техника достигается постепенным изучением материала и законов живописи, а это доступно всем, даже бездарностям. Одно можно сказать, что грани между художниками-професси-

оналами и художниками самодеятельного искусства почти стерлись и, пожалуй, преимущество осталось за последними.

Совершенно другое впечатление производит выставка в залах Оргкомитета (Кузнецкий). Здесь очень много прикладного искусства, вышивок с картин, что в конце концов является «дамским рукоделием», и только другая часть выставки, преимущественно графика, уже при первом взгляде отдаёт профессионализмом, и когда прочтёшь фамилии, то окажется, что это действительно профессионал.

Архитектор выставил акварели-перспективы – зал метро. Ведь это его профессиональная обязанность – уметь рисовать акварелью архитектурные перспективы, при чём же тут самодеятельность? Другое дело – маляр написал этюд: закат на море. Получилось очень оригинально, но кто знает, кто скрывается под маркой «маляр»? Один портрет я видал уже на нескольких выставках, теперь он попал на самодеятельную, но этот автопортрет писал учитель рисования и, несомненно, с хорошим художественным образованием. Но в общем выставка не отстает от Всесоюзной.

Кстати, последнюю Всесоюзную выставку называют «Двойка», а я считаю, что если двойка, то с большим минусом.

В конце концов художников так много и так они однообразны, что начинаешь сомневаться: действительно ли это художники и нет ли настоящих художников где-то в другом месте, где они сидят и их или не пускают показываться, или они сами этого не хотят? – уж слишком много «художников»!

15 февраля 1953 г.

В зале МТХ на Кузнецком открылась выставка «произведений» художника Терпсихорова[390].

Если несколько музыкантов начнут играть какую-либо вещь и каждый из них будет стараться взять ноту как можно сильнее, то получится страшная какофония, отсутствие тона. Вот такое же впечатление производит и выставка Терпсихорова. Когда он пишет зелень, то каждое отдельное дерево, отдельный куст кричит своей краской, он хочет перекричать все соседние деревья и траву, а выходит, что куст или дерево, хоть и зелёное, но оно не связано с природой, а точно его окунули в какую-то зелёную краску. И так все деревья, кусты, трава. Даже вода, и то подкрашена, прямо как на ковриках с базара, где белые лебеди с красными носами плавают по синей воде, и в ней отражается дерево цветом только что покрашенной крыши.

Если художник пишет какую-нибудь жанровую картину, то цвета костюмов совсем не согласованы, а каждая фигура человека звучит отдельно.

Выставка охватает творчество художника за сорок лет, и вот на протяжении этих сорока лет художник ни капельки не изменился! Есть на выставке только две работы, которые относительно грамотно написаны. Это один этюд и очень большая картина «Ледоход». Последняя была бы вообще хороша, если бы не её большие размеры. Художник без всякого соображения раздул очень большую вещь, а содержание её очень ограниченно: две-три льдины на переднем плане, одна в середине, и дальше всё вода до небольшой полоски земли у горизонта. Когда смотришь на картину, то невольно ощущаешь какую-то пустоту. Художник очень бедно её построил в композиционном отношении, а размер взял большой. Правда, в записях в книге отзывов на первом месте стоит запись художника Шульпинова, где он восторгается картиной и считает, что за неё надо дать Сталинскую премию. Ну что ж, «кукушка хвалит петуха за то, что хвалит он кукушку»!

В общем, выставка представляет какую-то сплошную халтуру.

13 апреля 1953 г.

Только что с выставки работ женщин-художниц МОССХа[391]. Что можно сказать о ней?

Когда я ходил по выставочному залу и смотрел картины, мне казалось, что я их уже видел. «Всё тот же сон — возможно, в сотый раз[392]?» Нет ни одной картины высокого мастерства. Всё приблизительно. Если портрет, то сбитые формы, какая-то ватная кукла. Совершенно не передан материал. Чрезвычайно слабая композиция. Нет ни одной картины с «живописью». Всё раскрашено, и только. Нет ни одной интересной темы. Очень мало натюрмортов и даже цветов, а то, что есть, — или слабо написано, или трафарет (вроде разрезанного арбуза).

Говорят, выставку пересматривали девять раз, возможно, хорошие работы просто не попали на выставку.

Эта выставка ещё раз доказывает, что в самой системе организаций выставок есть какая-то ошибка. Мне кажется, что так называемые «воздушные» художники не являются мастерами с высокой культурой живописи, а это просто какая-то группа, которая захватила МОССХ и распоряжаются, как высокие авторитеты.

Как можно вешать на выставку такие мещанско-рыночные картины, как картины Бродской?

Когда же наконец осмелятся сказать, что «король ходит голым»? Когда поймут, что живопись загнали в тупик?[393]

1 мая 1953 г.

Выставка В.В. Мешкова[394]

«Это не живопись, а мазня!» Такой возглас раздался, когда я вошёл в 1 зал с дневным светом выставочного помещения Оргкомитета на Кузнецком.

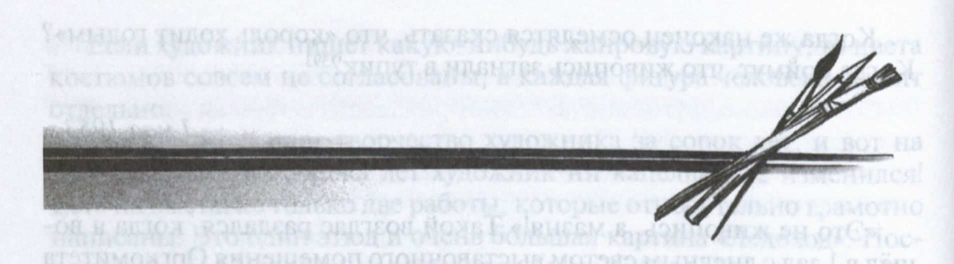
Посередине зала стоял довольно солидный гражданин. Его кругом обступили все находившиеся в этом зале, а он, сильно жестикулируя руками, указывал то на одну, то на другую картину, твердил только: «Это не живопись, а мазня».

На стенах действительно висели мазаные картины. Я пошёл в другой зал с вечерним освещением. Там стояла пожилая высокая женщина, вокруг её стояли посетители, а она говорила: «Очевидно, художник со дня рождения не видал солнца».

По стенам висели полотна, изображающие то озёра, то леса и луга Карелии и Финляндии. Небо на этих полотнах было серое, как серый забор, деревья тёмные, почти чёрные, трава жёлто-серая или серо-зелёная. И в довершение всего серые камни, которые местами походили на перевёрнутую галошу. Художник кое-где хотел показать солнце, но трава, освещённая солнцем, была ярко-зелёного, ни чем не оправданного цвета, именно «луковая», по определению некоторых.

Смертельная тоска вас охватывает на выставке. Зачем писать такие вещи, кому они нужны? Вся выставка носит какой-то серо-свинцовый тон, и когда уходишь с выставки, то чувство какого-то гнёта, какой-то безысходной тоски ещё очень долго не покидает вас! Художник, мне кажется, чтобы отличиться от других, стал писать с чёрной краской. Он, очевидно, хотел создать свой «тон», но одним серым, свинцовым тоном едва ли художник создаст свой «стиль». Для этого надо его внутреннее «я», а его-то у художника и нет!

Выставка слабая, серая, безотрадная, как тягучая песнь маляра!



ТЕТРАДЬ 7
июль 1955 – октябрь 1956

14 июля 1955 г.

Был на выставке картин Дрезденской галереи[395]. Она помещается в музее им. Пушкина. Первый раз я знакомился с этими картинами, когда их только что привезли и поместили в музей. В то время директором музея был С.Д. Меркуров – мой хороший знакомый. Ещё тогда Меркуров говорил, что помещение музея не годится для экспози-



Е.И. Камзолкин за работой. 1955 г.

ции картин Дрезденской галереи. И вот теперь, когда я вновь пришел смотреть картины, я убедился, что Меркуров прав. На выставке темно. Некоторые картины, как, например, «Старик с палкой» Рембрандта[396], невозможно из-за темноты смотреть. И таких картин много. Кроме того, картины повешены очень небрежно: некоторые висят без уклона и потому сильно отсвечивают. «Сикстинская мадонна» повешена в полумраке, а дальность расстояния совсем не дает возможности её рассмотреть. Она, безусловно, пропала в экспозиции. В верхнем этаже жуткая духота, очевидно, от стеклянной крыши. Кроме того, выставка разбросана по всему музею. Пройдешь 2–3 зала, а потом надо проходить ряд зал с гипсом, чтобы опять осмотреть 2–3 зала. Это очень утомительно. Если к этому прибавить ещё большое скопление народа и много молодёжи, которая толкается и наступает на ноги, то остаётся только скорей уходить и радоваться, когда выйдешь на улицу. Это не праздник искусства, а какой-то базар.

Сегодня в парке культуры и отдыха в Сокольниках открывается выставка живописи и графики московских художников[397]. Моих работ там 3 гуаши: «Холодная весна», «Ах ты, даль привольная» и «Сон».

Прислали из МОССХа каталог с отпечатанным там же приглашением на открытие. Выставка в парке культуры им. Горького[398] пробудет там до 1 сентября, а в парке культуры в Сокольниках до 15 сентября. В Сокольниках на выставке 7 гуашей, из них 3 моих.

5 октября 1955 г.

Вчера был на выставке художницы Бродской[399]. Как много золотых рам! Толстые, здоровые, они нахально лезут в глаза, заполняют весь выставочный зал, мешают смотреть живопись. Полно, живопись ли это? Так писали когда-то художники, работая на Сухаревский базар, и по-детски наивно, подражая передвижникам, Шишкину, Клеверу и др. Если отнять эти кричащие рамы, отнять зеркальные стёкла, которыми покрыта живопись, то останется очень немного. Останется наглая халтура, самоуверенность дилетанта, подражающего с внешней стороны Клеверу, Шишкину и др. и ставящего себя на одну доску с ними. Что может быть противнее человека, который пыжится подделаться под «художника» – да ещё ведущего! – и прикрывающегося, как фиговым листом, золотыми рамами! Это какое-то «рукомесло» для купеческих гостиных, это развращение вкуса, это непревзойдённая пошлость, которая кричит из каждой рамы.

Жаль бедного скульптора Виленского[400], выставившего свои работы на фоне этой пошлой какофонии! А работы Виленского хороши!

Чрезвычайно хорош проект памятника Гоголю, сделанного взамен имевшегося работы Андреева. Как жаль, что не эта скульптура стоит сейчас на Гоголевском бульваре в Москве! Как жаль, что характерную андреевскую скульптуру заменили какой-то дивчиной под Гоголя, а не характерной фигурой работы Виленского!

Сколько лет Бродская пыжилась, стараясь попасть в «ведущие» пейзажисты, и вот она вся здесь в выставочном зале, и от напыщенного величия не осталось и следа! Хамство, зазнайство и пошлость! И позор для Московского союза советских художников, которые поощряли эту раздутую величину!

Выставка рисунков и этюдов художника Финогенова[401], сделанных в Китае, Корее, Индии, развёрнутая в выставочном зале Оргкомитета, куда легче и приятнее смотрится. Правда, многие рисунки Финогенова как-то вялы, однообразны, но чувствуешь, что сделаны искренне. Жаль, что в зале, где сосредоточены рисунки, развеска желает много лучшего. Уж очень однообразно, скучно развешано. Нет ни одного пятна, на котором можно было бы остановиться.

Этюды маслом в следующем зале смотрятся легче, им нельзя отказать в живописности, в них веришь, что это натура. Жаль, что к выставке сильно примешана агитационная сторона. Она расхолаживает и мало что дает зрителю. Но всё-таки эта выставка работ художника, а не дилетантского рукоделия.

17 октября 1955 г.

«Вот тот же сон – возможно, в третий раз[402]!»

Для того, чтобы сорганизовать свои две выставки, мне пришлось очень и очень сильно хлопотать. Для организации первой выставки (1938) потребовалось пять лет. Только случай помог мне её устроить. Чтобы организовать вторую выставку (1950), потребовалось четыре года. И если бы не случайная встреча А. Герасимова с моей картиной у Сокольникова, я, может быть, до сих пор хлопотал о выставке. Теперь третья выставка...[403]

В 1953 г., в декабре, я подал заявление в МОССХ с просьбой организовать мою выставку. Выставку включили в план 1954 г. Но только включили. Начавшаяся организация Всесоюзной выставки перепутала все планы, помещения для выставок были на 3 месяца заняты под Всесоюзную, и моя выставка оказалась «передвинутой». В марте 1954 г. я опять подал прошение об организации моей выставки. Мне ответили из МОССХа, что поручено членам выставочного комитета познакомиться с моими работами. Прождав это «знакомство» до

зимы 1955 г. (февраль-март), я подал заявление в правление. Ответа никакого. Прождав некоторое время, я спросил у управляющей делами МОССХа Л.Х. Шахунян[404] о результатах. Она мне сообщила, что решили устроить «творческий вечер» в помещении МОССХа и там же развернуть выставку. Я отказался от такого «чествования», т.к. в МОССХ никто из посторонних не ходит смотреть выставки, а я хочу показать свои работы широкой общественности.

Секретарь МОССХа Гиневский[405], с которым я говорил, посоветовал подать об этом заявление. Я подал[406]. Прождав долгое время, я 11 октября 1955 г. опять обратился к Гиневскому. Оказывается, он всё перезабыл и сказал, чтобы я подал о выставке заявление. Когда я ему напомнил, что это будет уже четвёртое заявление, он мне сказал, что нет выставочных помещений, т. к. помещение на Кузнецком – Оргкомитета забито «до отказа», помещение на Кузнецком – Дом художника очень велико и там уже распределились выставки по 7–8 человек. Помещение в ЦДРИ не подчинено МОССХу и там, якобы, не желают пейзажных выставок. Остается только два помещения: в Ермолаевском, где МОССХ, оно тёмное и совершенно не посещается, кроме своих членов, и конференц-зал Оргкомитета на ул. Горького, 25/9, в котором предполагается в этом году устраивать открытые выставки, но туда можно повесить 30–40 работ. Гиневский рекомендовал познакомиться с этим помещением и дать ответ. Хоть я ещё и не знакомился, но это помещение новое для посетителей, «не насиженное» и, конечно, посетители туда едва ли пойдут. Таким образом, делается всё, чтобы моей выставки не устраивать.

Мне кажется, что для того, чтобы моя выставка была, надо одно из двух: или чтобы какое-либо очень влиятельное вышестоящее учреждение или лицо предложило МОССХу устроить мою выставку, или позвать «власть имущих» художников из МОССХа познакомиться с моими работами и, пользуясь их приездом в Пушкино, закатить банкет с соответствующей хорошей выпивкой. Тогда дело пойдет «на мази», и выставка моя организуется.

Ни то, ни другое я сделать не в состоянии. Таким образом, моя выставка висит в воздухе. МОССХ делает всё, чтобы её не было.

21 ноября 1955 г.

Продолжение пройденного. Был на Кузнецком в выставочном секторе. Этот сектор состоит из трех евреек: Розенталь[407], Вишняк, Членова, начальником над ними Малютина[408] – заведующая Домом художника. Мне сказали, что моё заявление нашли, но помещения для

выставки все заняты, распределены: на Кузнецком в Доме художника только большие выставки, в помещении Оргкомитета (Кузнецкий, 20), всё занято, а в ЦДРИ уже намечены четыре посмертные выставки: Туржанского[409], Петровичева[410], Шухмина[411] и ещё какого-то другого художника. Ещё неизвестно, для скольких выставок МОССХа даст своё помещение ЦДРИ в 1956 году. Если останется свободное место, то мне дадут. На этих днях поеду узнавать об этом «свободном» месте.

Узнал одну интересную подробность о выставке Бродской (за точность, конечно, ручаться не могу). После обсуждения выставки, которое прошло довольно холодно, надо было выставку закрывать (согласно плану). Бродская выставку закрывать не позволяла, т. к. её должен был осмотреть министр культуры Михайлов[412]. Члены выставочного комитета настаивали на закрытии выставки, так как продолжение выставки ломало весь выставочный план. Тогда Бродская обратилась к Ворошилову[413] за помощью. Говорят, что после этого обращения Ворошилов просил «не обижать» Бродскую, так как он её знал еще с её детских лет. Выставку продолжили, перепутав все планы. По слухам, МОССХ хочет возбудить ходатайство о присвоении ей звания народной художницы. Кроме того, государственная закупочная комиссия купила у неё с выставки ряд картин на очень крупную сумму!..

Спрашивается, за что такая благодать творцу бездарных сухаревских картин, которые только возбуждают неприязненное отношение к нашей советской живописи и воспитывают извращённый, пошленький вкус у граждан? Ведь кроме сухаревской пошлятины ничем больше картины Бродской не обладают!

26 декабря 1955 г.

Получил письмо от Находкиных[414], где они пишут, что в МОССХе мою персональную выставку в план 1956 г. не включили. Этому противился живописный сектор, который состоит сейчас сплошь из новых молодых художников.

Что ж, они лучше знают, что ближе к нашим гражданам: пошлятина вроде работ Бродской или честная искренняя живопись художника, честно преданного своему искусству.

Пошлятина начинает поглощать всех граждан, и особенно молодежь, всё больше и больше. Скоро захлестнёт с головой, и наши выставки будут или однообразны и скучны, но насыщены прописной тематикой, или пошлы, как Сухаревский базар. То и другое дают деньги. А художники, любящие искусство не из-за денег, будут держать свои работы дома, в мастерских, и дожидаться, когда люди образумятся.

20 февраля 1956 г.

Пишу то, что мне поведали вездесущие и всезнающие Кухаря (художники С.Г. и Ф.С. Кухарь[415]).

1) В декабре 1955 г. была устроена дискуссия о творчестве художника (Дом художника, Кузнецкий). На этой дискуссии хотел выступить художник Иогансон. Присутствующие художники (молодые) не дали ему говорить, покрывая его голос кликами «двурушник», «предатель» и т.д. Иогансон упал в обморок и его унесли.

2) На этих днях умер П.П. Кончаловский. Перед смертью он очень просил к гробу его не допускать А.М. Герасимова (президента Академии художеств). На гражданской панихиде А.М. Герасимов, приехав, прошёл прямо к гробу. Один из молодых художников громко, при всех, заявил: «Александр Михайлович, Пётр Петрович просил не допускать Вас к его гробу». Герасимову пришлось при всех уйти в задние ряды. На похоронах его машина ехала самая последняя.

3) Художник Набалдян исключён из членов МОССХа. Причина такая: Художественный фонд купил у Набалдяна три тематические картины (он построил себе мастерскую за 60.000 р.). Через некоторое время Набалдян попросил дать ему на время картины, чтобы снять их в мастерской. Вместо этого он снял (или ему сняли) копии со своих картин. Копии отдал Художественному фонду, а подлинники продал ещё раз в другое место! Говорят, Московская городская партийная организация просила МОССХ не изгонять Набалдяна из Союза, а «поговорить» с ним, но МОССХ и Оргкомитет его изгнали!

29 февраля 1956 г.

Прочёл недавно книжку о театральном музее им. Бахрушина (соавтор Владимир Александрович Филиппов[416]). Мне кажется, что экспозиция музея и эта книжечка неправильно освещают состояние театрального дела в первые годы революции. Выходит, что только центральные театры стремились идти работать в рабочие центры, других театров не существовало. Наоборот (я близок был к этой работе), центральные театры (Большой, Малый художественный) «снисходили» до массы, делали «одолжение», что актеры этих театров шли выступать в рабочие клубы, и главным стимулом к этому был хороший паёк, которого добивались все актёры. Это была только показная работа, а не личное стремление.

Другое дело – работа районных театров, про которые и не вспоминают. А эти театры были центром в районе, к ним шли учиться при устройстве клубов, они были непосредственными руководите-

лями театральных кружков. Если бы не районные театры, то от центральных получили бы одну халтуру.

Я работал в Замоскворецком театре. Ко мне шли узнать, как строить сцену. Рабочие моего театра оформляли сцену клубов, костюмер давал костюмы, парикмахер – парики. Режиссёры руководили кружками, и если бы не театр района, ничего бы районные клубы очень долго не имели. Актёры центральных театров относились пренебрежительно «свысока» к району, и только «снисходили», выступая в рабочем клубе. Это действительность, которая в экспозиции музея искажена. Роль районного театра в экспозиции музея сведена на «нет».

2 мая 1956 г.

Я долго не писал. С 20 марта лежу в постели больной. Когда встану – неизвестно. Возможно, и не встану...[417] Пишу об одном событии.

Сокольников М.П., узнав, что я болен и что нуждаюсь в деньгах, предложил мне через Находкина написать заявление в Центральный фонд с просьбой о помощи. Я так и сделал. В социально-бытовом секторе, где в правлении Сокольников, постановили:

1) выдать на лечение 1500 р.

2) прислать дрова

3) приобрести в выставочный фонд 12 моих гуашей с общей оценкой 12 000 р.

Деньги мне перевели, дров пока нет, а покупка картин затормозилась. Я поручил Ю.Л. Керцелли[418] договориться с Сокольниковым, куда и когда везти работы. Он дал фамилию сотрудника фонда, рекомендовав договориться с ней о времени. Керцелли звонил ей, она всё откладывала доставку картин, наконец, после длительного перерыва, сказала, что время везти наступило. Керцелли прямо забрал все мои работы и отправился с ними в фонд.

Назначено было точно к 7 часам вечера. Каково же было изумление Керцелли, когда он, привезя работы, не мог найти женщину, с которой он договорился, чтобы сдать работы.

Вместо этого он встретил там целую группу лиц – пьяных. Это и была приёмная комиссия, которая, закупив работы у других художников, пьянствовала за их счет. Керцелли ничего не осталось, как забрать мои работы и увезти их обратно.

Очевидно, что вся эта история с оттягиванием дня просмотра делалась для того, чтобы не купить моих работ. Я ведь на водку не дам!

1 июля 1956 г.

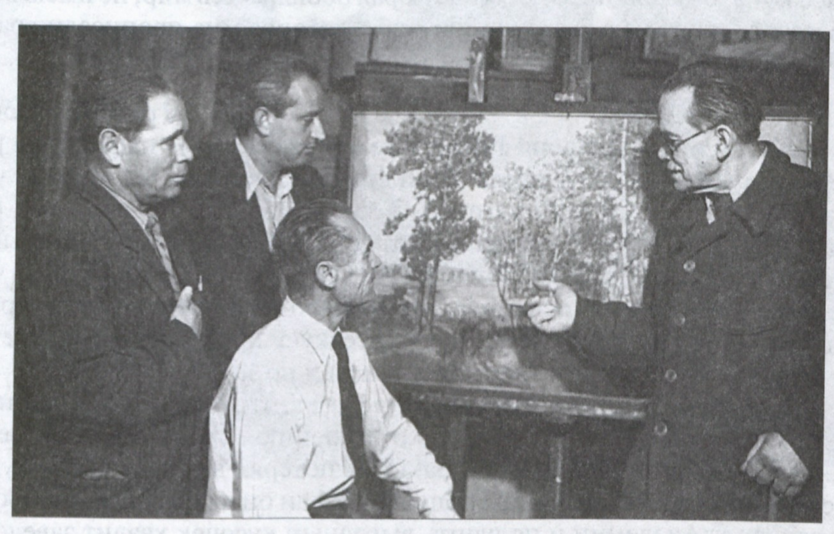
До сих пор мои гуаши в Центральном фонде не приобретены. Комиссия, которая должна расценить гуаши, никак не может собраться. Гуаши находились в Москве, на квартире матери жены Керцелли, и вот вчера их привезли мне обратно, так как Керцелли с 3 июля уезжает с женой на Кавказ в дом отдыха на месяц. Керцелли звонил в Центральный фонд по телефону, и там сказали, что комиссия, возможно, соберётся в начале июля этого года. Теперь у меня большое затруднение: как узнать, когда будет комиссия и как доставить в фонд мои гуаши? Написал об этом Сокольникову, но думаю, что он едва ли ответит. Вероятно, придётся дожидаться до осени, когда вернётся Керцелли. Словом, всё делается, чтобы моих гуашей не брать и деньги мне за них не платить: я комиссии на пропой денег не дам!

1 июля 1956 г.

Немного поработал гуашью. Доктора мне разрешили работать только сидя, а мне это очень неудобно и непривычно. Пробую, но очень трудно.

12 июля 1956 г.

Сокольников прислал письмо – обещает известить о дне приёма гуашей.



Е.И. Камзолкин (справа) с пушкинскими художниками Г.С. Никишиным, Ю.Л. Керцелли и А.М. Долговым (слева направо). 1956 г.

Приезжал из Московского отделения фонда Александр Дмитриевич Игорев. Сказал, что постановили приобрести у меня 2–3 работы маслом в твёрдый счет. Я отобрал 4 шт., чтобы было можно что выбрать. Всё дело в доставке. Вере Ивановне[419], кажется, удастся заполучить машину в Москву – тогда всё устроится.

Состояние здоровья отвратительное. Сердце бьётся опять – пульс около 100. Ноги отекают. Пока держусь, но, кажется, скоро свалюсь опять. Видно, не отвертеться.

28 августа 1956 г.

На днях у нас в Пушкине открылась районная выставка произведений искусств[420]! Участвуют всего только пять художников, из них я как профессионал не должен бы участвовать.

4 сентября 1956 г.

В журнале «Искусство» № 3 (1956) в статье С.Темерина написано, что Сергей Герасимов сказал, что в 1918 году, оформляя демонстрацию, я первый нарисовал перекрещивающиеся серп и молот – эмблему нашего государства. Это, конечно, верно, но меня немного удивляет другое: Бялыницкий-Бируля – средний пейзажист, живёт у себя в имении «Чайка» на озере Удомля. У него дом в 12 комнат, полное хозяйство, цветники и прочее. Продовольствие и почту ему доставляют на самолётах, а вот я, создавший эмблему, которая обошла весь мир, не имею возможности купить на базаре кусок мяса, которое мне прописали врачи для укрепления сердечных мышц! Очевидно, так было, есть и будет...

1 октября 1956 г.

В № 234 от 30 сентября 1956 г. в газете «Известия» напечатана рецензия художника Бакшеева Василия Николаевича на только что открывшуюся выставку картин А. Герасимова, приуроченную к его пятидесятилетию творческой работы[421]. Бакшеев прямо захлебывается от восторга перед живописью А. Герасимова. Оказывается, что А. Герасимов тонкий психолог, что у него правильное чувство краски, что он прекрасно знает нашу русскую природу (сравнивает с Ф. Васильевым, Шишкиным, Левитаном и пр.)!

Меня давно Куприн А.В. предупреждал, что Бакшеев двуличный человек, но такой двуличности по отношению к А. Герасимову я ещё не знал. Что-нибудь одно: или Бакшеев потерял всякое чувство художественности и оказался сам пошляком, или он в целях подделаться к президенту Академии и получить выгодный кусочек хвалит заведомо негодные работы, или он из ума выжил – ему ведь 93 года! Что бы то ни было – это позорное явление!..



Опушка. 1898.
Бумага, акварель, 25x19



Грибы. 1900.
Бумага, пастель, 21x29



Деревня Мазилово. 1900.
Бумага, акварель, 10x16



Храм Изиды. 1912.
Бумага на фанере, гуашь, 24x46,5



Автопортрет. 1905.
Холст, масло, 44,5х35,5



Мать (Египтянка). 1914.
Холст, масло, 142x142



Дворец (Египет). 1915.
Фанера, гуашь, 64х35



Во имя Рамзеса. 1918.
Холст, масло, 86x171



Рабы. 1925.
Холст, масло,
203x85



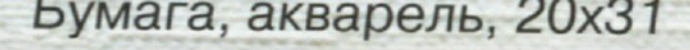
Новое и старое. 1925.
Холст, масло, 76x124



Сбор урожая. 1926.
Холст, масло, 66x98



Баррикады Парижской коммуны. 1929.
Бумага, акварель, 20x31


Бумага, акварель, 20х31

Село Пушкино. 1934.
Холст, масло, 59х108



Луч солнца. 1938.
Бумага, гуашь, 47х56



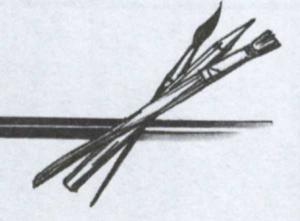
Деревня (Выпал снег). 1941.
Картон, гуашь, 21x31



Иллюстрация к стихотворению
А.С. Пушкина «Анчар». 1944.
Холст, гуашь, 44х113

Часть вторая

«Дайте мне солнце...»



«Песни начинаются от природы...»

Евгений Иванович Камзолкин прожил долгую, но непростую жизнь, хотя оставил после себя завидное наследство. Помимо живописных полотен и эскизов, по которым был оформлен Новосибирский железнодорожный вокзал – один из лучших в стране, в его творческой мастерской сохранился довольно разнообразный архив, охватывающий период с 1910 г. по середину 1950-х годов. Это тетради с дневниковыми записями о художественной жизни Москвы и откровенными размышлениями об искусстве, личные письма, деловая переписка с ведомствами и организациями, книги, журналы, фотографии, театральные афиши, пригласительные билеты, программы спектаклей и даже литературные опыты, скромные и реалистичные, как его живопись.

Евгений Иванович Камзолкин был натурой незаурядной. Круг его интересов был довольно разнообразен: художественное творчество, фотоискусство, театральное дело. И в каждой области он зарекомендовал себя профессионалом. Художнику было свойственно твёрдое неприятие любой фальши, когда затрагивались принципиальные вопросы: методы и способы творчества, верность традициям и новаторство. Он не терпел равнодушия, несправедливости, бюрократической волокиты. Тогдашних «арбитров вкуса» раздражала некая амбициозность художника, осмелившегося предложить свою теорию, согласно которой господствовавший тогда, в т. ч. и в изобразительном искусстве, социалистический реализм является лишь частным случаем так называемого композиционного реализма. Отстаивая свою точку зрения, он порой высказывался резко, всегда был бескомпромиссным.

Творческая жизнь Е.И. Камзолкина была сложной. Профессиональным художником он стал в 1917 году. Когда свершился револю-

ционный перелом эпох, перед каждым деятелем искусств и литературы встал вопрос: «С кем вы, мастера культуры?» Наступил момент выбора: какой путь избрать, каким идеалам и ценностям служить?

Е.И. Камзолкин принял Октябрьскую революцию, встал в оппозицию буйноцветущим «измам» и не случайно выступил инициатором открытия в первые послеоктябрьские дни выставки картин общества «Московский салон», девиз которого «Терпимость всех верований в искусстве» оказался удивительно созвучным этому бурному времени.

Свою нравственную высоту, занятую в искусстве, Е.И. Камзолкин защищал во все годы творчества самоотверженно, никогда не изменял своим убеждениям. Эта духовная стойкость была его надежным щитом в борьбе с разного рода приспособленцами, ловкачами от искусства, в преодолении жизненных невзгод. Позиция художника всегда была открыта: и в публичных выступлениях, и в анкете общества художников, и в письме в ЦК КПСС.

Материалы архива дополняют содержание дневника, отражают духовную жизнь того времени, творческую обстановку в среде художников. Эти документы, раскрывающие личные взгляды Е.И. Камзолкина и его отношение к происходящим событиям, имеют также и большое познавательное значение. Исследователи «прочитают» между строк недосказанное, испытают удовлетворение от маленького открытия, нового факта. Ведь для истории искусства важен каждый эпизод, каждый штрих. «Дневник художника» – ещё одна новая строка в этой истории.

Анкета
общества художников «Московский салон»

Цель анкеты — выяснить взаимоотношение художественной и материальной стороны на выставке и согласовать жизненные интересы Общества с интересами отдельных членов.

1. *Связан ли член Общества с выставкой материальными соображениями?*

Материальные соображения могут быть двоякие: 1) когда платишь за устройство выставки, 2) когда рассчитываешь продать картины. Картины продавать я не рассчитываю и потому с этой стороны с выставкой не связан.

2. *Должно ли смотреть на выставку прежде всего как на праздник искусства?*

Выставка — праздник искусства тогда, когда она бесплатна, в противном случае она носит характер коммерческого предприятия.

3. *Может ли процветать Общество при свободном выступлении его членов на любых выставках?*

Безусловно, процветать может, потому что выставка есть единственное жизненное проявление нашего Общества. Без выставки Общество перестанет существовать, и участие членов на других выставках равносильно закрытию Общества.

4. *Разрешается ли членам Общества участвовать в любых выставках произведениями, которые не могли быть принятыми на выставку Общества или уже бывшими на ней?*

Член Общества может участвовать на других специальных (параграф 7) выставках только вещами, уже бывшими на выставке.

5. *Разрешается ли членам Общества участвовать на любых выставках произведениями, не представляющими существенного интереса для выставки Общества по определению его правления или особой комиссии?*

Можно разрешить, но по определению всего Общества.

6. *Разрешается ли членам Общества из материальных соображений выставлять на выставках, не имеющих общественной организации (ученическая, галерея Лемерсье)?*

Я полагаю, нельзя даже спрашивать: можно ли выставлять члену Общества там для брюха, а здесь для души. Искусство — не проститутка и продаваться для своего существования не должно.

7. *Разрешается ли членам Общества участвовать на специальных выставках: гравюры, скульптуры и т.п.?*

И живописи? Разрешить можно, но на выставках, имеющих ретроспективный характер, например, скульптура за 10 лет, живопись за 10 лет и т.д.

8. *Желательно ли безусловное запрещение членам Общества выступать на каких-либо иных выставках?*

Безусловное запрещение участвовать на других выставках желательно, но для этого Общество должно устраивать свои выставки ежегодно.

9. *Желательно ли учреждение с практической целью филиального отделения Общества, например, аукцион, соглашение с художественным магазином и пр.?*

Общество – не магазин, дешёвой распродажи устраивать не должно. Потому что это разврат для художников и для публики.

10. *Желательно ли учреждение бюро для приемки и распределения между членами Общества художественных заказов?*

Приём заказов, безусловно, желателен.

11. *Желательно ли образование фонда или кассы взаимопомощи?*

Общество – не богадельня, члены Общества – ещё не престарелые артисты, и стыдно Обществу мечтать о перине.

12. *Имеете ли вы со своей стороны предложить что-либо для удовлетворения материальных интересов членов Общества?*

Предлагаю членам Общества побольше работать.

Евгений Камзолкин.

19 апреля 1914 г.

Анкета даёт возможность правлению и членам Общества разобраться и решить вопросы на общем собрании. Правление Общества просит вас вдумчиво ответить на означенные пункты и прислать лист секретарю Общества Н.М. Григорьеву. Сретенка, Пушкарёв пер., д.10, кв. 7.

Вместо параграфа 9 и параграфа 11 предлагаю Обществу проявлять более активную деятельность:

1. Устройство своей студии или даже школы на иных, не рутинных началах.
2. Издание журнала или какой-либо брошюры, освещающей современное состояние искусства в России.
3. Устройство ряда публичных лекций (не диспутов), общедоступных собеседований на темы о старом и современном искусстве.
4. Лекции о технической и (*нрзб*) сторонах в живописи и т.д.

Аукционы, магазины, фонды и кассы взаимопомощи есть достояние маклаков, торговцев и их приказчиков. Люди, занимающиеся чистым искусством, я полагаю, не должны мечтать о грязной луже и тёплом хлеве.

Евг. Камзолкин.

Письмо в правление МОССХ

Несколько раз я обращался в МОССХ с просьбой организовать мою индивидуальную выставку. Я указывал, что у меня имеется более 150 работ, из которых 30 вещей написаны за период времени с 1933 г. и ни разу не были выставлены. По полученным мной сведениям, моя выставка была включена в план 1935 г., но вот год уже прошёл, а нет никаких признаков организации выставки. Ещё летом, и неоднократно, я просил приехать ко мне в мастерскую и осмотреть вещи, и только тов. Вольтер был так любезен, заехал ко мне по пути на 15 минут, познакомился с моими 150 работами за все 30 лет моей художественной деятельности. Везти всю мою мастерскую в Москву я не имею возможности, тем более что на проезд в трамвае от центра до Масловки требуется больше времени, чем в настоящее время по железной дороге до меня. Я пытался выяснить, на какой месяц и в каком помещении намечена по плану моя выставка, но никто мне положительно ничего не мог сказать несмотря на то, что некоторым другим художникам уже известно время и место их выставки. Вероятно, я попал на положение пасынка.

Я ещё летом обращался в МОССХ письменно с просьбой включить меня в работу по исполнению заказа НКТП на выставку по индустриализации СССР, но несмотря на то, что другие художники, обращавшиеся с аналогичной просьбой, работу получили, я никакого ответа не получил. Для меня, работающего вот уже 32 года в области живописи, это кажется непонятным, тем более непонятным, что только за период времени с 1 января по 1 сентября 1935 г. ЦБ МОССХ через свою художественную комиссию приняло у меня написанные мной за 1935 г. 74 картины. Кроме того, две картины приобретены Московским Советом для гостиницы. К 1 ноября 1935 г. мной выполнены два панно для Государственного политехнического музея, одна работа (1935 г.) была выставлена в витрине на Ноябрьских праздниках и, кроме того, у меня имеются ещё в мастерской оставленные для своей выставки 16 работ (за 1935 г.).

Я имел несчастье при зачислении меня в МОССХ из общества ИССТР попасть совершенно как будто бы случайно в секцию «оформителей», на членском билете это было тотчас же исправлено, и я числюсь «станковист». Но несмотря на неоднократные мои обращения в МОССХ, я до сих пор никакой связи с живописной секцией не имею, для меня это является загадкой.

Почему меня не зачислили в театральную секцию? На сцене я ра-

ботаю так же, как и занимаюсь проектировками: для заработка, так как живописью из-за того, что живу не в Москве, для меня зарабатывать труднее.

Я пробовал переключиться в 1935 году на живопись, но, к сожалению, мне пришлось зарабатывать проектировками, чтобы выполнять живопись по договору с ЦБ МОССХ. Несмотря на то, что моя живопись принята художественной комиссией ЦБ МОССХ в последний раз в августе месяце 1935 г., я денег за неё еще не получил.

Мне кажется, что Союз советских художников, членом которого я имею честь состоять, мог бы ближе, по-товарищески подойти к моим неоднократным обращениям в 1933 г., в 1934 г. и в 1935 г. как о включении в секцию живописцев, так и по организации индивидуальной выставки (тем более, что за период с 1918 г. по 1932 г. были случаи покупки у меня работ Государственной закупочной комиссией) и не заставлять чувствовать художника с 32-летним стажем в области живописи, театра и оформления на положении пасынка.

Нехорошо, товарищи!

Худ. Евг. Камзолкин.

25 января 1936 г.

Краткая творческая автобиография

Родился в 1885 году в городе Москве. Отец к этому времени работал в Комисаровском техническом училище по хозяйственной части (состоял на государственной службе). Был членом хозяйственного совета училища и участвовал в реконструкции училища (из четырёхклассного низшего в семиклассное среднее учебное заведение) с постройкой учебных зданий, оборудованием механических мастерских.

Лишился отца в 1892 году. Мать, оставшись одна, зарабатывала деньги перепиской бумаг у юристов.

В 1895 году поступил в Комисаровское техническое училище, где обучался бесплатно по прежней работе там отца.

Начал работать масляными красками с 13 лет.

Начал зарабатывать своими работами (картинки и технические рисунки) с 16 лет.

В 1903 году окончил Комисаровское техническое училище.

В 1904 году поступил в Московскую школу живописи, ваяния и зодчества в головной класс. В 1912 г. окончил портретный класс

училища и по прошению был оставлен в школе для дальнейшего совершенствования (класс пейзажной живописи).

Первый раз участвовал на технической выставке в 1904–1905 гг. В 1906 и 1907 годах участвовал на акварельных выставках общества художников имени Леонардо да Винчи в Москве.

До 1910 года участвовал на ученических выставках, Периодической выставке в Москве, выставках в городе Рязани и двух выставках в городе Вятке, где был избран в члены вятского художественного кружка. В музее города Вятка имелась одна моя картина.

В 1910 году вступил как член-учредитель в общество художников «Московский салон» и, начиная с 1910 года по 1922 год, участвовал на всех выставках этого общества, причём с 1914 года состоял в течение восьми лет председателем этого общества.

Общество своим девизом имело «Композиционный реализм».

В 1918 году, в апреле месяце, Московский Совет поручил мне оформить к празднику 1 Мая «самый ответственный, населённый рабочими, Замоскворецкий район», что мною и было выполнено.

С сентября месяца 1918 года я был назначен театральной секцией Московского Совета (заведующим секцией был П.М. Керженцев) художником Замоскворецкого театра, где я и работал до 1922 года включительно (до передачи театра в аренду частной опере Зимина), не переставая в то же время заниматься живописью и участвовать на выставках.

В 1923 году работал на Промышленно-показательной выставке ВСНХ, где написано большое панно «Мартеновский цех».

В 1924 году организовал совместно с Кандауровым, Богаевским, Менделевичем, Оболенской и Свиридовым общество художников «Жар-цвет».

Творческим девизом общества был «Композиционный реализм на основе мастерства». В этом обществе состоял председателем правления и участвовал на всех выставках общества до 1930 года, когда это общество самоликвидировалось.

С 1930 года состоял членом Общества художников-реалистов (ОХР) вплоть до ликвидации этого общества в 1932 году и организации Московского союза советских художников (МОССХ). С 1932 года состою членом МОССХа.

В 1932 году на выставке ИССТР, организованной Московским отделением Всекохудожника, были приобретены для Государственной Третьяковской галереи две мои работы «1905 год».

Кроме этих выставок участвовал на некоторых государственных выставках и на некоторых выставках, организованных МОССХом.

В 1938 году по рекомендации Комитета по делам искусств организована моя персональная выставка с показом работ за период с 1932 г. по 1937 г.

Кроме живописи работал также и в области театра, главным образом по упрощённым постановкам для рабоче-крестьянского театра, причём в начале 1919 г. года театральная секция Московского Совета издала мою брошюру «Оборудование небольших сцен рабоче-крестьянских театров».

В 1918–1919 годах был членом Художественного совета при театральной секции Московского Совета.

Мои работы в области театра имеются в театральном музее имени Бахрушина.

За время моей творческой деятельности был неоднократно премирован в 1930 г. Горкомом художников, в 1934–35 гг. – Центральным выставочным бюро МОССХа и в 1942–43 гг. – Московским товариществом художников.

В 1932–34 гг. был два года председателем месткома художественно-производственного комбината при политпросветцентре Наркомпроса. В настоящее время продолжаю работать в области живописи над пейзажем-картиной, характеризующей природу нашей Родины.

Худ. Евг. Камзолкин.

16 июля 1949 г.

Доклад
на обсуждении персональной выставки

(Стенографический отчет)

8 сентября 1950 г.

г. Москва

Разрешите мне от моего имени и от имени Вячеслава Павловича поблагодарить оргкомитет Союза советских художников за организацию выставки наших работ и за предоставление возможности разобраться в своих работах. (*Аплодисменты*).

Разрешите поблагодарить от всей души М.П. Сокольникова за его большое участие в организации нашей выставки и за то, что он дал мне. Я ему очень благодарен. (*Аплодисменты*).

Приношу большую благодарность Ю.В. Лобановой (я думаю,

что присоединится и Вячеслав Павлович), которая на своих плечах вынесла всю организационную работу по устройству выставки и помогла нам хорошо показать свои работы. Благодарю Е.В. Членову за всю подготовительную работу, за большие хлопоты в связи с подготовкой открытия нашей выставки.

И, наконец, разрешите поблагодарить от меня и Вячеслава Павловича коллектив этого выставочного зала, потому что без его участия и его любовного отношения к оформлению нашей выставки нам трудно было бы так хорошо ее показать. (*Аплодисменты*).

А теперь разрешите рассказать, как я «дошёл до жизни такой».

Живопись я полюбил очень рано. В этом виновата была, очевидно, моя мать. Она очень любила живопись. Сама она не была художником. Она посещала передвижные выставки. И при посещении этих выставок, конечно, она брала меня с собой. Очевидно, этим она всё-таки подействовала на мою некоторую развитость в понимании живописи.

Я начал рисовать акварелью. Конечно, я подражал Шишкину, Киселёву, Волкову. Это были мои любимые художники. Первая моя ранняя работа, когда мне было 13–14 лет, были «Берёзки». Там чувствуется подражание Передвижке.

Затем, к сожалению, а может быть, и к счастью, я вынужден был учиться в техническом училище. Окончил среднее техническое училище. Но живопись не бросал. Когда открылась Третьяковская галерея, я стал увлекаться и Фёдором Васильевым. Я стремился ему подражать.

В 1904 году я поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, в головной класс. До поступления в училище я любил очень яркие краски. Меня увлекал и Куинджи и я любил яркие сильные краски. Но когда я поступил в училище, там было несколько иначе. По классу живописи от нас требовалось, чтобы мы писали так, чтобы это было похоже на натурщика. Я помню, когда держал экзамен в головной класс, один из учащихся спросил преподавателя: можно ли вместо угля написать карандашом? Он ответил: рисуй хоть сапогом, но чтобы было хорошо. Ежемесячно от нас требовалось ещё и представление эскизов. Вывешивались темы, но очень редко кто писал на эту тему. Там была ещё одна тема – свободная, и на эту тему всегда писали. Мне поневоле пришлось подчиниться такому требованию в отношении пейзажного настроения. Но это серое настроение всё-таки мне надоело. Мне очень хотелось красок. И на почве такого увлечения красками я и многие мои однокашники увлеклись техно-

логией живописи, технологией красок, изучали самую технику.

Мне пришлось столкнуться с мастерами эпохи Возрождения, потому что там много всяких записей о технологии красок. Потом я хорошо познакомился и увлёкся А. Ивановым. Причем мне больше нравились не большие его вещи, а акварельные композиции, построение картин.

И вот однажды, когда я, не зная, что мне делать, в конце концов растерялся. Ну, что писать? Я не знал, что делать, я в жизни, которая меня окружала, не мог найти таких образцов, которые можно было бы дать яркими, красочными. Я пошёл в Третьяковскую галерею и случайно остановился на картине Архипова «На Оке». Маленькая картинка. Она меня поразила своей солнечностью, свежестью и яркостью. Я подумал: как хорошо было бы, если бы взять такое солнце, такую свежесть и ваять какое-нибудь более композиционное построение, как у Иванова. В это время появилась у нас очередная тематика для эскизов. Среди этой тематики на следующий месяц была одна тема, она называлась так: «Император идёт» – эпохи Византии. Я ухватился за эту тему, потому что тут можно было дать солнце, краски и интересное построение.

Я написал небольшой эскиз. Мне поставили первую категорию и похвалили. На следующий месяц я дал примерно такую же вещь, на эту же тему, яркую, красочную вещь. А у нас просмотр эскизов начинался раньше, чем экзаменационный просмотр классных работ. И я помню, я был в натурном классе, а эту картинку, свой эскиз, поставил в зал для просмотра, а сам пошёл работать. И буквально вбежал Архипов ко мне в класс и говорит: «Ваша работа?» – Я говорю: «Моя». – «Очень хорошо!»

Мне как бы наметили путь, и я стал увлекаться этой живописью. Увлекался, как правильно сказал Михаил Порфирьевич, Египтом, потому что он был мне более созвучен по своим краскам, построению. Это было в 1916–17 годах.

Потом, после Октябрьской революции, с 1918 года я поступил в Замоскворецкий театр Совета рабочих и крестьянских депутатов главным художником и работал там в течение 5 лет. Увлекался этим театром и, может быть, это до некоторой степени дало мне возможность отойти от своих работ такого восточного типа. Я стал искать другие темы, другие построения. А постановление ЦК партии от 23 апреля 1932 г. дало возможность отойти от этой групповщины, потому что каждое общество представляло свою группу, своё направление и в конце концов это не давало возможности правильно

идти. И это поставило меня, как говорится, на правильную почву, на реальную почву. И я опять вспомнил свои юношеские годы, юношеские работы и опять вернулся к пейзажу, вернулся опять к передаче и трактовке красот нашей природы, нашей Родины.

Я написал ряд работ. Долго собиралась выставка, но, в конце концов, в 1938 году при содействии т. Замошкина – тогда председателя секции изобразительного искусства – была предоставлена возможность организовать мою персональную выставку, правда, небольшую, но там были выставлены мои работы за время с 1932 по 1938 год. Это дало мне возможность проверить свою работу. После этого я окончательно понял себя, и мне помогли многие из моих знакомых художников, я стал работать как пейзажист и увлекаться пейзажем.

К передаче природы я подхожу не механически. Я считаю, что этюд с натуры нужен, но надо изучать природу и делать необходимые зарисовки. Это нужно обязательно. Иначе, не обладая знанием того, что ты будешь делать, нельзя передать существа. Но всё же нужно не писать просто природу, а делать какую-то композицию, внести композиционный элемент в живопись.

Например, эта вещь (*Е.И. Камзолкин показывает картинки*) – это почти этюд. Это место существует до сих пор. Там немногое изменилось. Я внёс свою композицию. Я взял определённое время. Хотел передать то настроение, которое меня охватило, когда я увидел с горы эту реку. Всё-таки это является картиной, и люди, которые живут в этой местности и бывали на выставке, говорят, что это похоже.

Совершенно правильно сказал Мичурин. Он сказал, что «нельзя ждать милостей от природы». Так же и художник. Он должен, пользуясь всем этим материалом, воспроизвести всё то, что он видел и почувствовал при взгляде на это место, на эту природу.

Между прочим, когда я поступил в школу живописи, очень живо ещё существовала память о Левитане. Я поступил в 1904 году. Левитан умер в 1900 году. У нас в школе ходили воспоминания о нём, некоторые его указания ученики даже записали. Одно из них и я записал. Вот что говорил Левитан: «Дайте красоту, найдите не документальную, но правду художественную».

Это были его указания всем нашим художникам, которые у него учились. Я старался этому подражать. Это твёрдо помню и сейчас.

Кроме того, я, конечно, не забыл ещё старых наших пейзажистов – Куинджи, Васильева, Саврасова, конечно, Левитана, в своих работах я пользуюсь заветами этих художников. И когда я стараюсь

передать природу нашей социалистической Родины, я пользуюсь их руководством и их работами, когда они писали о том, как надо работать и как надо писать.

Может быть, не совсем складно я сказал, но я это так записал в своих воспоминаниях. Некоторые небольшие воспоминания оставили свой след и по сей час.

В фигурном классе было два художника – Касаткин и Милорадович. Они по существу были очень различные.

Касаткин, по крайней мере, такое моё мнение, не безразлично подходил к каждому. Если он видел, что что-то может получиться из данной работы художника, когда он пишет, то он обязательно займётся.

У меня были два случая: один раз я начал рисовать одного натурщика карандашом, он просто взял этот рисунок и закончил его, показав, как надо работать. Это очень редко бывает. А другой раз был такой случай: натура сидела, писать пришлось сверху вниз, это было очень трудно, а сюжет был очень интересный: натурщик изображал ваятеля, который сидит и работает, и мне пришлось сверху писать. Это была трудная поза. Я начал было рисовать на полотне, а Касаткин говорит: ничего не выйдет. И говорит: берите бумагу и рисуйте до тех пор, пока выйдет, а потом на холст. Я так и сделал, в конце концов это мне удалось.

Милорадович был интересен тем, что он давал иногда очень интересные и оригинальные советы. У нас была одна ученица, которая любила писать импрессионистски натурщика: мазками, яркими красками. А он был человек довольно хитрый и ядовитый. Он говорит: что вы делаете? Она говорит: я добиваюсь чистого тона. Он говорит: вы охру возьмите, будет чище. А это грязь у вас.

Относительно рисунка он всегда настаивал, что надо рисовать очень тщательно, особенно следил за тем, чтобы рука, пальцы всегда рисовались. И однажды в разговоре, в беседе во время занятий, беседе об искусстве, рисовании, живописи, говорят: для чего такая точность, когда в живописи можно мазками писать и это будет хорошо. Он сказал такую вещь: вот Коровин хороший художник? Мы говорим: да, хороший. Он говорит: а краски наши не совершенны. Лет через сто эти краски изменятся, и что после него останется? А у него, говорит, хоть краски потемнеют, но всё останется.

Эти указания остались нам на всю жизнь.

Я теперь действительно, как сказал Михаил Порфирьевич, хочу заняться передачей настроений наших песен. Они всегда начинают-

ся от природы, природа даёт толчок к песне. Я хочу познакомиться с ними поближе и дать ряд таких гуашей.

Вот всё, что я мог сказать. (*Аплодисменты*).

Запрос
Бюро секции живописи МОССХ

Уважаемый товарищ!

Бюро секции живописи МОССХ, приступая к составлению плана работ секции на 1954 г., просит Вас сообщить, какими произведениями и на каких выставках (Всесоюзной, осенней, весенней, групповых и персональной) Вы предлагаете участвовать в 1954 г. Кроме того, Бюро просит Вас дать свои предложения по плану 1954 г. по выставочной, политико-воспитательной, идейно-творческой, производственно-творческой и организационной работе.

Предложения в письменном виде просьба дать в секцию не позже 10 ноября.

Бюро секции живописи.

Ответ на запрос
Бюро секции живописи МОССХ

Уважаемые товарищи!

Отвечаю вам на ваш запрос о предложениях по плану 1954 г.

Художник, работающий над какой-нибудь творческой задачей, которую он себе поставил, стремится всегда результатами своей работы поделиться с обществом, среди которого он живёт.

Это естественное стремление требует от него показа общественности тех работ, которые он создал согласно поставленной себе задаче. Ибо художник работает только для общества, среди которого он живёт. Все недостатки, все отклонения от правильного пути в решении поставленной художником задачи указывает ему главным образом эта общественность. Таким образом, препятствовать показу работ – значит, ставить преграду между художником и обществом. Без показа, без общения с народом, среди которого он живёт, художник превратится в ничто. Так же, как актёр, как бы он ни был талантлив, превратится в ничто без сцены.

Я считаю, что необходимо создать такие условия для художника, чтобы он мог беспрепятственно показывать свои работы.

За выставленные слабые, не отвечающие художественным задачам, работы отвечает сам автор. Если он всё-таки считает эти работы лучшими и что лучше их он создать не может, то какой же это художник?

Мне кажется, что существующие выставочные помещения необходимо открыть на весь год, создав очередность в пользовании этими помещениями. (Может быть, это выльется в групповые выставки, обязательные для всех художников). Кроме показа своих работ художник приобретет очень многое, сравнивая свои работы с работами других художников.

Мне кажется, что комиссии или жюри должны существовать главным образом только для того, чтобы не пропускать работы формалистические, политически неграмотные. Несомненно, что в этом отношении поможет также и «Лит». Необходимо допускать на эти выставки творческие работы, сделанные в разном материале, как-то: масло, темпера, гуашь, акварель, рисунок и, пожалуй, гравюра. Художник может иметь работы в этих разных материалах, и показ одновременно работ художника в разных материалах лучше характеризует художника и лучше выявляет его творческую мысль.

Единственная выставка, которая является особой, это Всесоюзная. На ней должны быть показаны работы, отобранные в течение года с предыдущих выставок. Она не должна быть большой, но там будет лучшее из лучших. Отбору таких работ должна помогать общественность (путём записей, отчётов, обсуждений). И, конечно, критика, которая не должна отделываться короткой статьей-рецензией, а систематически и планомерно обсуждать в печати выставки работ каждого художника в течение года.

Что касается политико-воспитательной работы, то, несомненно, существующего лектория недостаточно. Необходимо к лекторию добавить ещё ряд лекций, в которых бы выявлялась борьба за реализм лучших художников мирового значения (как наших, так и иностранных), причины, вызвавшие эту борьбу, и значение её, связав эту борьбу с революционным движением народных масс. Необходимо также путём лекций и собеседований выявлять разницу между реализмом и натурализмом как в жанре, так и в пейзаже. Сейчас эта разница частенько забывается, а иногда и не понимается.

Мне кажется, что в идейно-творческой работе необходимо дать полную свободу художнику, т. е. не навязывать ему ту или иную задачу, ту или иную тему, а пусть эта задача или тема идёт от самого художника, от его творческого порыва. Дело МОССХа – только по-

могать художнику правильно осуществить эту задачу. Несомненно, каждая тема, каждая задача требуют длительной работы, глубокого, всестороннего обсуждения и разъяснения. Примером этому могут служить принципы творческой работы наших художников-реалистов Репина, Перова, Сергея Коровина и других. В картинах не может быть ничего случайного, не соответствующего реальной действительности. И это достигается глубоким изучением темы.

Я совершенно не могу понять сочетание «производственно-творческая работа». Что же касается организации работы, то намётки её видны из вышесказанного, и она, несомненно, выявится при более уточнённом плане.

Остаётся сказать о моём участии в выставках. Я имею 5–6 работ маслом (пейзаж), которые хотел бы показать. Но везти их я сам не имею возможности. Кроме того, в настоящее время у меня есть 10–15 новых работ гуашью, которые я также хотел показать общественности, но когда и на какой выставке, я затрудняюсь определить.

Я бы очень хотел свои работы гуашью показать более широким планом (нужна персональная выставка). Но так как моя задача – показывать свои работы главным образом общественности, то, конечно, меня очень мало удовлетворит показ их в помещении МОССХа или в Доме художника. Если бы показу моих работ гуашью (в плане персональной выставки) суждено осуществиться, то я хотел бы это сделать не раньше осени 1954 г. В 1954 году исполняется 50 лет, как я участвую в выставках, и я хотел бы отметить эту дату.

С уважением

Евг. Камзолкин.

1953 г.

Письмо в ЦК КПСС

Уважаемые товарищи! Я взял за смелость поделиться с вами следующими мыслями. Наше искусство, раскрепощённое Октябрьской революцией, получило необъятный простор для своего развития. Искусство, загнанное до Октябрьской революции в мелкие группировки, преследовавшие каждая свои ограниченные, зачастую извращенные направления, не могло развиваться, идти вперёд в ногу с народными массами.

Художники были замкнуты в самих себя.

Часть работников искусств, работая под влиянием меценатствующих богатеев, следуя велениям их моды, выкидывали «коленца», как говорил В.А. Серов, не хуже заправской балерины: «Один откинет ногу в одну сторону, другой в другую и с замиранием сердца смотрит, понравилось или нет его «коленце». Правда, были и художники, твёрдо стоящие на почве реалистического искусства. Они старались отобразить в своих реалистических работах быт и нужды народных масс, их чаяния, их интересы.

Искусство только тогда может называться искусством, когда оно в понимании его доступно народу.

Такие художники, как правило, терпели гонения от господствующего класса, они терпели нужду. Но работали. Шли вперёд в своём реалистическом искусстве, стараясь возможно больше быть понятыми народными массами. Работы таких художников обычно на выставки не принимались или принимались с большим оговаривающим фильтром.

Почему?

Потому что на выставках, будь это официальные – академические или групповые, в приёмных комиссиях, в «жюри» были художники, преследующие только своё то или иное «направление».

Как пример можно взять Курбе, которого не допускали в официальный «салон», и он вынужден был свою выставку устроить в сарае под вывеской «Реализм художника Курбе». Можно взять Делакруа, который не мог или с большим трудом попадал на официальную выставку, или Коро, получившего признание почти перед смертью. Наконец, можно взять судьбу нашего Федотова, который потерял заработок, выставив свои картины – обличительную сатиру, или, например, «бунт» Крамского.

Таких примеров, когда художник, ищущий новые пути развития искусства, не мог выставляться, потому, что жюри данной выставки состояло из художников, преследующих какое-то одно «направление» в искусстве, много.

Так было и в дореволюционное время. Почти всегда жюри составляется из художников, уже зарекомендовавших себя как большие мастера в области искусства. Это они отбирают работы на выставку, но как?

Они отбирают так, как сами понимают искусство: по образу своему и подобию. Они бессознательно не могут понять всё новое, не отвечающее их пониманиям, в произведениях искусства.

Но старое отмирает, новое пробивает себе дорогу.

Таким образом, может быть отвергнуто художественное произведение только потому, что оно не соответствует художественным взглядам жюри. От такого подбора выставка кажется однообразной, художественные произведения дают впечатление созданных одним мастером или «под один стиль».

Так и было до Октябрьской революции.

Мы шли смотреть на выставки работ «Передвижники», «Союз», «Мир искусства», «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Академическая» и прочее. На каждой из этих выставок были свои художники, идущие в ногу с художественными пониманиями данной организации. Этих художников нельзя было встретить на выставках других организаций. Если бы на жюри какой-либо выставки художник принёс свои работы вполне зрелые, высокохудожественные, но не отвечающие художественным установкам данной организации, то такие работы жюри бы не приняло, несмотря на всю их высокохудожественность.

Следует ли в настоящее время составлять жюри из художников? Правда, у нас сейчас нет групповщины, нет кривляний, нет художников, откидывающих «пируэты на одной ноге». Но ведь каждый художник всё-таки в своем художественном творчестве замкнут. Он не может видеть в художественном произведении то, что недоступно его пониманию, он поневоле субъективен. Группа таких художников, высоких мастеров, но объединённых одним художественным пониманием и составляющих жюри выставки, невольно будет подбирать работы «по образцу своему и подобию».

С другой стороны, и выставки у нас не могут быть построены по какому-то одному стилю или направлению. Они должны быть обязательно разносторонни, опираться на одну основу — социалистический реализм. И вот мне кажется, что систему жюри необходимо в корне изменить.

Искусство, как и жизнь, идёт вперёд.

У нас есть много высококвалифицированных искусствоведов. Их задача — анализировать художественное произведение, давать ему оценку как со стороны мастерства техники, так и высокой художественности и правильности выявления темы. Независимо от творца, кто бы он ни был, задача искусствоведов — правильно оценить данное художественное произведение, отметить его художественное значение, его недостатки.

Не следует ли для жюри художественных выставок привлечь искусствоведов, отстранив от жюри художников? Ведь оценка искусствове-

да должна быть обязательно объективна. Искусствовед должен точно определить данное художественное произведение, его удельный вес, определить пригодность его для данной художественной выставки. Не следует ли отказаться от построения жюри по образцам дореволюционного времени, заменив его созданным на новых началах, более соответствующих требованиям нашей социалистической эпохи?

Пусть жюри состоит из высококвалифицированных искусствоведов и марксистов. Пусть в состав жюри вольётся в широком масштабе общественность. Пусть оно, невзирая на лица, производит отбор художественных произведений для выставки. Пусть художники, как бы ни была высока их квалификация, направят свои силы главным образом только на создание высокоидейных художественных произведений, достойных нашей социалистической Родины.

Одной из главных двигательных сил к прогрессу в изобразительном искусстве, как и в любом трудовом творческом процессе, является соревнование. Если мы проследим историю развития и прогресса изобразительных искусств с глубоких времён, то мы увидим, что художник совершенствовался, главным образом, соревнуясь с равным себе художником. Такие соревнования существовали как внутри мастерских художников, так и при выполнении какого-либо общественного или государственного заказа. Желание отлично выполнить свою работу, так, чтобы она превзошла своим качеством работы других художников, – это, мне кажется, неотъемлемая черта каждого работника в области изобразительных искусств. Но для такого соревнования надо свою работу сопоставить с работами других художников, чтобы наглядно можно было определить качество работ соревнующихся. Это необходимо. Без сравнения не может быть правильная оценка.

Таким образом, художники должны показывать свои работы. Надо ли говорить, что такому показу нельзя чинить препятствия? Их надо всемерно поощрять. Существующая в настоящее время система показа художественных произведений в Союзе советских художников и в других родственных ему организациях не является, к сожалению, совершенной. На каждой выставке обязательно существует жюри. Все представленные работы подвергаются фильтру. На выставку попадают только немногие работы, получившие хорошую оценку со стороны жюри, и только такие «отфильтрованные» произведения получают возможность соревноваться на выставке. Остальные работы, по тем или иным причинам не понравившиеся жюри, лишаются возможности соревноваться. Таким образом, сама идея соревнования уже является нарушенной. Многие художники лиша-

ются возможности не только открыто соревноваться, но и просто проверить свои работы в окружении работ других художников.

Мне кажется, что необходимо создать такие условия, чтобы каждый художник мог выставлять свои работы для показа как общественности, так и для критики и одновременно, путём сравнения с работами других художников, проверить свои ошибки. Что для этого надо сделать? Необходимо дать возможность каждому художнику без какого-либо препятствия со стороны жюри показать свои работы. За ошибки отвечает сам автор, эти ошибки отметит критика. Если выставленное произведение не соответствует политическим установкам, его может снять с выставки Главрепертком или Лит. Художник сам убедится в своих ошибках, если увидит свои работы среди работ других художников.

Необходимо, чтобы существующие выставочные помещения функционировали круглый год. Чтобы эти помещения предоставлялись всем художникам в порядке очереди, а не только некоторым художникам по выбору той или иной организации. С таких выставок могут быть отобраны широкой общественностью и критикой произведения для государственных всесоюзных выставок. Пусть таких работ будет немного, но это будут лучшие из лучших. Таким путём отомрёт само собой всё слабое, несовершенное, посредственное. Вместе с тем могут обнаружиться и, несомненно, обнаружатся новые блестящие таланты, высокохудожественные произведения, которые при системе одностороннего жюри могли оказаться непонятыми и затёртыми в дальний угол.

Мысль о построении выставок на новых началах мне пришла в голову после прочтения ряда критических статей о последней Всесоюзной художественной выставке.

Но есть ли это действительно причина появления слабых сторон выставки? Своими мыслями об этих причинах я и решил поделиться с вами как с руководящим центром нашей творческой мысли.

Камзолкин Евгений Иванович.
Город Пушкино Московск. обл.,
Писаревская ул., д. 7а.
1953 г.

Ответ на это письмо Е.И. Камзолкин получил из Управления по делам искусств Министерства культуры СССР. См. коммент. 393.

Письмо из издательства «Советский художник»

Евгений Иванович!

Издательство «Советский художник» приняло к изданию в открытке вашу акварель «Не одна во поле дороженька пролегала», но без оригинала невозможно выполнить репродукцию.

Просим на некоторое время дать нам оригинал, а если это невозможно, то близкий этюд. Словом, прошу Вас заехать к нам или позвонить по телефону Г 1-20-00, доб. 182.

Редактор Устинова.
14–IV/54 г.

Ответ на письмо из издательства «Советский художник»

Уважаемый товарищ редактор!

Сообщаю Вам, что моя гуашь «Не одна во поле дороженька пролегала» приобретена Государственной закупочной комиссией и в настоящее время находится в помещении Дирекции художественной выставки Главного управления по делам искусств Министерства культуры СССР – на Б. Полянке, д. 29 а. Куда Вам и придётся обратиться за ней.

Что касается этюда, который мог бы заменить её, то я работаю на основании не одного этюда, а нескольких, и таким образом они заменить оригинал не могут.

В настоящее время я не совсем здоров, но в ближайшие дни (в апреле) я надеюсь быть в Москве и тогда постараюсь связаться с Вами по телефону.

С уваж. худож. Евг. Камзолкин.
19 апреля 1954 г.

Письмо в правление МССХ

В 1955 году мне исполнится 70 лет от рождения (я род. в 1885 г.) и 50 лет художественной деятельности (в первый раз участвовал на выставке в 1904 г.). До сих пор я занимаюсь творческой работой (с выставки МОССХа в 1953 г. у меня приобретена работа Государственной закупочной комиссией).

Прошу правление МОССХа организовать выставку моих работ. Мне хочется отчитаться перед общественностью о моей творческой работе (первая выставка моих работ была в 1938 г., вторая в 1950 г., в выставочном помещении Оргкомитета).

Показ очень небольшого количества работ на очередных выставках МОССХа явно недостаточен.

У меня имеется до 30 работ маслом и до 60 работ гуашью, акварелью и рисунков – подавляющее большинство этих работ выполнено мною после выставки 1950 г.

Е. Камзолкин.
2 декабря 1954 г.

Письмо в издательство «Московский рабочий»

Уважаемые товарищи редакторы!

В только что вышедшей книге «Подмосковье» – памятные места в истории русской культуры XIV–XIX веков – вашего издательства имеются, на мой взгляд, две ошибки. Из них одна очень грубая, искажающая историческую действительность.

1) На стр. 40 написано: «В Пушкине на Уче... из всех деревень в настоящее время существует только одна – Сахарникова». По проверке по военной карте (двухвёрстке) 1878, 1898 и 1903 гг. и переизданной в 1922 году, а также на картах ближайшего к нам времени такой деревни нет. Я, живущий с давних лет в Пушкине, также совершенно не знаю такой деревни.

2) На стр. 346 помещён снимок под названием «Домик на Акуловой горе» и на стр. 347 написано: «Неподалеку от Любимовки в деревне Акуловка в небольшом домике, стоявшем на Акуловой горе, проходили репетиции артистов Московского художественного театра».

Сообщаю Вам, что этот домик, снимок которого помещён у Вас в книге, был каретным сараем при даче Архипова. Архипов (имевший близкое отношение к Художественному театру) этот сарай предоставил Станиславскому для репетиций, когда они готовились к открытию «Художественного общедоступного театра» в помещении театра «Эрмитаж».

Для удобства Станиславский переделал этот каретный сарай, сделав в нём сцену и пристроив террасу. Дача Архипова и, конечно, этот сарай находились в самом Пушкине, в месте, совершенно не имеющем никакого отношения к деревне Акуловка.

Теперь на этом месте находится городское садоводство, и сохранилась ещё сторожка, где происходили репетиции с отдельными артистами, в частности, с Москвиным в роли царя Феодора.

Всё это можно узнать и в музее Художественного театра, где имеется этот снимок, или в книге Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (иллюстрированное издание).

Ваше неверное сведение, помещённое на стр. 346–347, может внести неправильное представление об истории Художественного театра.

Что же касается до Акуловой горы (которая, кстати, находится на расстоянии почти 10 километров от Любимовки), то там жил несколько лет на даче поэт Маяковский, который, как известно, никакого отношения к возникновению Художественного театра не имеет.

Евг. Камзолкин.

Ответы на письмо в издательство «Московский рабочий»

Из «Литературной газеты»:

«Уважаемый товарищ Камзолкин!

Мы ознакомились с Вашим письмом и сочли нужным направить его в издательство «Московский рабочий» с просьбой ответить Вам на Ваши замечания о книге «Подмосковье».

С товарищеским приветом литсотрудник отдела писем «Литературной газеты» В. Степанченко.

30 июля 1955 г.».

Из издательства «Московский рабочий»:

«Уважаемый тов. Е.И. Камзолкин!

Благодарим Вас за письмо, в котором Вы сделали ряд замечаний по книге «Подмосковье». При переиздании книги будут учтены Ваши замечания и устранены неточности.

Зав. отделом Ю. Родионов.

10 августа 1955 г.».

Дополнение к анкете для отдела кадров МОССХ

В первые же дни после Октябрьской революции Московский совет частично поместил возникающие в порядке организации свои комиссии и секции в помещении гостиницы «Дрезден», находившейся рядом с Моссоветом на Советской площади. В одном из номеров этой гостиницы разместилась секция изоискусств Моссовета.

Почти каждый вечер там собирались художники, обсуждались вопросы, связанные с задачами искусства, новой жизнью художника, и так далее. Обычно в секции собирались художники — молодёжь, члены молодых художественных обществ. Всё было ново и интересно.

Я, член-учредитель общества художников «Московский салон», к этому времени был председателем правления этого Общества. Многие члены нашего Общества вечерами также посещали секцию изобразительных искусств Моссовета (в помещении гостиницы «Дрезден»).

В конце марта месяца 1918 года мне прислал записку один из членов нашего Общества Василий Николаевич Олейник, который очень часто посещал секцию изобразительных искусств Моссовета, с просьбой зайти в назначенное время в помещение Капцовского училища (угол Леонтьевского и Гнездниковского пер.) в штаб Моссовета по оформлению Москвы к 1 Мая для получения работы. Собравшимся в назначенное время художникам (главным образом молодёжи) было предложено одним из присутствующих членов штаба распределить работу по оформлению г. Москвы к 1 Мая. Мне как бригадиру предложили сорганизовать бригаду в 2–3 человека и взять на себя оформление Замоскворецкого района, как сказали тогда, самого ответственного, так как там живёт до 300 000 рабочих. Я дого-

ворился с членами нашего общества «Московский салон» Сергеем Васильевичем Герасимовым и Николаем Михайловичем Чернышёвым. Когда мы пришли в Замоскворецкий Совет, то нас попросили включить в свою бригаду ещё художника Дмитрия Соболева, жителя Замоскворечья и как художника уже кое-что выполнявшего для районного Совета. Мы, конечно, включили его в свою бригаду.

Работу мы распределили так: я взял для оформления центральную площадь – Серпуховскую, С.В. Герасимов – Калужскую, Д. Соболев – площадь Павелецкого вокзала, а Ник. Мих. Чернышёв взялся оформить Москворецкий и Каменный мосты. Кроме этих основных объектов надо было оформить ещё несколько менее значительных. Эти оформления мы также распределили.

Мы сделали эскизы оформлений, обсудив их между собой, и приступили к работе. Надо сказать, что никто из представителей Совета (ни районного, ни Московского) эскизами не интересовались, нам, художникам, всецело доверяли, и мы оформляли, как говорится, на свой страх и риск, – все по своему усмотрению. По желанию Замоскворецкого Совета на каждой площади должны были быть эстрада для оркестра, киоск для продажи литературы и трибуна.

Серпуховская площадь, как известно, представляет собой почти правильный овал. В центре площади был сквер, обнесённый хорошей железной решёткой, а в центре сквера был фонтан, который, кажется, не действовал. На месте фонтана я сделал эстраду для оркестра, а по четырём железным мачтам, которые находились по внешней стороне железной решётки сквера и служили для укрепления осветительных приборов и тросов, на которых укреплялись трамвайные провода, я поместил четыре больших стяга, конечно, из красной материи. Эти стяги, очень большие, доминировали над всей площадью.

В верхней части стягов я сделал небольшой орнамент – розетку, а в центре этой розетки по моей проектировке должна была находиться эмблема. Но вот какая? Я обратился в штаб. Там сказали, что никакой государственной эмблемы ещё нет и что желательно, если помещать, то поместить что-либо символизирующее сельское хозяйство и труд рабочего. Говорилось о наковальне, по которой ударяет молот и летят огненные брызги. Говорилось о плуге и других сельскохозяйственных приборах, но ничего определенного сказать не могли. Я решил из всего, что мне предлагали в штабе, взять самые простые и самые выразительные приборы: серп и молот. Сделав для себя на бумаге несколько эскизов, соединяя так или иначе серп с молотом, я остановился на эскизе перекрещивающихся серпа и молота. Мне

показалось, что такое сплетение выразительно и звучит как эмблема.

Эту эмблему (перекрещивающиеся серп и молот) я поместил у себя на стягах, которые развевались над Серпуховской площадью 1 Мая 1918 года, а также рекомендовал художникам С.В. Герасимову, Дмитрию Соболеву и Н.М. Чернышёву, если им в данное время потребуется изображение эмблемы, можно пользоваться этой же эмблемой, т. е. скрещенного серпа и молота.

Конечно, эту эмблему я рассматривал как связанную только с украшением к 1 Мая 1918 г., у меня и мысли не было, что впоследствии эта эмблема войдет в наш государственный герб и обойдет весь мир как символ народов мирного труда.

Нашим оформлением Замоскворецкого района к 1 Мая 1918 года Московский Совет, тогда говорили, остался доволен.

Художник Е.И. Камзолкин.
22 ноября 1956 г.

Записка-завещание

Всё содержимое этой шкатулки необходимо передать в архив Государственной Третьяковской галереи (предварительно договорившись с ними). Пусть они выберут те материалы, которые их интересуют. Вероятно, они возьмут записки (7 тетрадей), три журнала карикатур (их издавалось только по 50 экземпляров) и, может быть, некоторые каталоги. Весь оставшийся после отбора материал как исторически ненужный можно сжечь. Не надо только отдавать его посторонним лицам, которые могут взять его из любопытства или как материал для своих работ (это искусствоведы).

Мои картины маслом частично можно продать, а что не купят, лучше уничтожить (сжечь). Дарить «на память» не надо. Ни МОССХу, ни Фонду сдавать их тоже не надо. Что касается до гуашей, то их можно вынуть из рам и все хранить в папке. Может быть, настанет время, когда можно будет сделать выставку. Дарить гуаши «на память» разным лицам не надо.

В папках имеется много этюдов. Они не представляют из себя никакой художественной ценности — их надо сжечь, никому не показывая и не отдавая «на память». В папке, где лежат рисунки и эскизы декораций, оставить только эскизы декораций (может быть, для выставки). Всё остальное (рисунки, эскизы, наброски и в том числе альбомы с рисунками) сжечь.

Большие картины в рулоне («Суламифь», «Рабы», «Агарь в пустыне» и другие) можно или отмыть и пустить как половики, или уничтожить – сжечь.

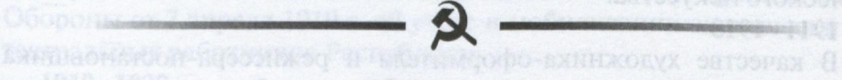
В диване лежит свёрток с рисунками (большие рисунки) – сжечь. Там же лежит свёрток со старыми газетами: если их не возьмёт Третьяковка, то сжечь.

Художник Евг. Камзолкин.
28 ноября 1955 г.

Пояснение к трём журналам карикатур

Эти журналы (три №№) издавались в Училище живописи, ваяния и зодчества в 1908–1909 годах (может быть, 1909–1910) в количестве 50 экземпляров и продавались в «курилке» по 5 копеек. Авторами и издателями были (главным образом) художники-ученики Училища живописи ваяния и зодчества Н.С. Зайцев, А.В. Лысенко и В.С. Барт. После издания третьего № дирекцией училища выпуск журнала был запрещён.

Евг. Камзолкин



Основные даты жизни и творчества

1885

19 февраля (4 марта) родился в Москве.

1895–1903

Учащийся Комисаровского технического училища.

1904–1912–1917

Учился в МУЖВЗ у А.Е. Архипова, К.А. Коровина, В.А. Серова, Н.А. Касаткина. Окончил портретный класс, оставлен по прошению в училище для дальнейшего совершенствования мастерства в классах пейзажном и животных.

1904 – 1905

Впервые участвовал в ученической выставке.

1906–1907

Начало участия в выставках. Экспонент акварельных выставок Общества художников им. Леонардо да Винчи.

1907

Присуждён почётный диплом выставки, устроенной журналом La Fotografia Artistica (Художественная фотография) в г. Турине (Италия), за серию фотографий, сделанных фотоаппаратом собственной конструкции.

1907–1910

Участвовал в ученической и Периодической выставках в Москве, в выставке в Рязани и в двух выставках в Вятке. Избран в члены Вятского художественного общества.

1910

Переехал в дачный посёлок Пушкино – Лесной городок (с 1925 г. – г. Пушкино Московской области).

Стал членом-учредителем общества художников «Московский салон», участвовал в его выставках до 1922 г.

1911

Выполнил эскизы декорации для спектакля «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера, поставленного Московским кружком любителей сценического искусства.

1911–1913

В качестве художника-оформителя и режиссёра-постановщика участвовал в организации комитетом Общества благоустройства местности Пушкино – Лесной городок детских спортивных праздников.

1914–1922

Состоял председателем правления общества художников «Московский салон».

1915

Учредительным собранием Московской лиги любителей сценического искусства избран кандидатом в члены правления.

1917

Преподавал в художественной студии А.Э. Миганаджиана (ул. Мясницкая, г. Москва).

Выполнил эскизы декораций к спектаклю «Кармен» Ж. Бизе на конкурс для Театра Совета рабочих депутатов (оперного театра С.И. Зимина).

Принят в Профессиональный союз художников-живописцев г. Москвы, членский билет № 16.

1918

Предложил использовать перекрещивающиеся серп и молот в качестве эмблемы при оформлении Серпуховской площади и рекомендовал эту эмблему работающим вместе с ним художникам С.В. Герасимову, Д.Г. Соболеву и Н.М. Чернышёву для оформления Калужской площади, площади Павелецкого вокзала, Москворецкого и Каменного мостов Замоскворецкого района г. Москвы.

Вступил в Профессиональный союз работников искусств, членский билет № 306725.

1918–1919

Входил в Художественный совет при театральной секции Московского Совета.

1918–1922

Являлся главным художником Театра Совета рабочих и крестьянских депутатов Замоскворецкого района г. Москвы. Оформил спектакли «Девичий переполох» И.В. Шпажинского, «Укрощение строптивой» У. Шекспира, «Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого.

1919

Написал брошюру «Оборудование небольших сцен рабоче-крестьянских театров», изданную театральной секцией Московского Совета.

Взят на учёт регистрационным бюро театрального отдела Наркомпроса согласно постановлению Совета Рабоче-Крестьянской Обороны от 7 апреля 1919 г. об учёте и мобилизации сценических и театральных работников Республики.

1919–1920

Государственная закупочная комиссия приобрела с объединённой (Третьей государственной) выставки картин отдела ИЗО Наркомпроса для музейного фонда эскиз декорации к пьесе Э. Верхарна «Зори».

1920

Преподавал прикладное искусство в музыкально-художественной трудовой колонии им. А.В. Луначарского (дачный посёлок Пушкино – Лесной городок).

1921

Состоял на службе в Отделе народного образования Московского Совета рабочих и крестьянских депутатов в должности инструктора по рисованию детской колонии «Лесной городок» (дачный посёлок Пушкино – Лесной городок).

1922

Оформил декорации к спектаклю «Золушка», поставленному учителями и учащимися средней школы № 2 села Пушкино в пользу голодающих Поволжья.

Заключил договор на работу в зимнем сезоне 1922–1923 гг. над декорациями по своим эскизам для драматических спектаклей Театра Замоскворецкого Совета.

1923

Командирован на бывший завод Гужона (завод «Серп и молот») с целью зарисовки мартеновской печи для работы над панно «Мартеновский цех» по заказу постоянной показательной выставки ВСНХ.

1924–1929

Был одним из организаторов и заместителем председателя правления московского общества художников «Жар-цвет», выполнил эмблему этого общества и участвовал в его выставках.

1925

С выставки картин московского общества художников «Жар-цвет» Хамовнический районный совет приобрёл картину «Интернационал».

1926

Работал художником в московском рабоче-театральном объединении «Московский рабочий театр».

1929

На выставке московского общества художников «Жар-цвет» впервые выставил пейзажи.

1931

Вступил в ОХР, членский билет № 68.

Выполнил рабочие чертежи облицовки фасадов здания Публичной библиотеки СССР им. В.И. Ленина тарусским камнем и серым гранитом (разбивка на камни, размеры требуемых камней и их нуме-

рация, спецификация камней с обозначением формы каждого камня и его размера).

1932

Принят в МОССХ, членский билет № 704.

С выставки ИССТР Государственная закупочная комиссия приобрела для Государственной Третьяковской галереи две работы на тему «1905 год».

1932–1934

Состоял председателем месткома Художественно-производственного комбината при Политпросветцентре Наркомпроса.

1933

Выполнил эскизы декораций для народно-героического театра к спектаклю «Свадьба Кречинского» А.В. Сухово-Кобылина.

1934

Премирован Центральным выставочным бюро МОССХ.

1935–1936

Выполнил эскизы для оформления построенного по проекту архитектора С.С. Карпова Новосибирского железнодорожного вокзала, по которым произведены росписи потолков и колонн всех помещений. По его рисункам изготовлена мебель для этого вокзала.

1936

Работал над оформлением павильона «Рыба» на постоянной показательной выставке ВСНХ.

1937

Для Политехнического музея г. Москвы выполнил два панно: «Алюминиевый комбинат» (г. Днепропетровск) и «Хибины» (г. Кировск).

1938

В Центральном клубе строителей им. Ф.Э. Дзержинского в Москве состоялась персональная выставка картин, этюдов и рисунков, выполненных с 1932 по 1937 год.

1939

Вступил в МТХ, членский билет № 185.

1940–1957

Шефствовал над детской музыкальной школой № 1 г. Пушкино Московской области, организованной на принадлежащем ему земельном участке.

1942

Организовал районную выставку художественного творчества в г. Пушкино Московской области к 24-летию РККА. «Скромная по

своим размерам и количеству участников выставка, тем не менее, говорит о том, что творческая работа в нашей стране не прекращается даже в условиях тяжёлой отечественной войны», — отмечалось в районной газете «Сталинская правда» за 10 марта 1942 г.

1945

МИД СССР с постоянной выставки Московского художественного фонда приобрёл картину «Посёлок зимой» для посольства СССР в Канаде.

1947

МИД СССР с постоянной выставки Московского художественного фонда приобрел картину «Летний день» для посольства СССР в Индии.

1948

Исполнительным комитетом Московского городского Совета депутатов трудящихся награждён медалью «В память 800-летия Москвы».

1949

Постановлением комиссии при Министерстве социального обеспечения РСФСР от 17 августа 1949 г. назначена академическая пенсия в размере 250 рублей в месяц.

1950

Принят в Художественный фонд СССР, членский билет № 2968.

В выставочном зале ССХ СССР состоялась вторая персональная выставка с показом работ с 1938 г. по 1950 год.

1951

Работал над картиной «Побеждённая стихия».

1952–1957

Выполнил серию работ к русским народным песням для третьей персональной выставки.

1954

Музейный фонд Министерства культуры СССР приобрёл работу «Не одна во поле дороженька пролегала».

1957

В журнале «Искусство» № 3 напечатана статья С.М. Темерина, в которой имеется ссылка на воспоминания первого секретаря Союза художников СССР народного художника СССР С.В. Герасимова, что автором эмблемы «Серп и молот», вошедшей как составная часть в Государственный герб СССР, был Е.И. Камзолкин.

18 марта скончался в г. Пушкино Московской области.



На восходе солнца. 1949.
Холст, масло, 90х142



Иллюстрация к русской народной песне «Выйду ль я на реченку» 1952.
Картон, гуашь, 19x59



Начало марта. 1952.
Картон, гуашь, 65х77



На помещика (1905 год). 1953.
Бумага, гуашь, 22x49



Роща. 1954.
Бумага, гуашь, 28x47



Тревога. 1953.
Бумага, гуашь, 46х40



Зимой в хвойном лесу. 1952.
Холст, масло, 88x110



Дорога под гору. 1954.
Бумага, гуашь, 30х36



Весной. 1955.
Бумага, гуашь. 32x40



Песнь хлеба. 1955.
Бумага, гуашь, 28x38



Иллюстрация к русской народной песне «Рябина». 1955.
Бумага, гуашь, 36x52



Иллюстрация к русской народной песне «Вниз по матушке, по Волге». 1956.

Бумага, гуашь. 27x35

Бумага, гуашь. 27х35



Эскиз декорации. О. Уайльд «Саломея». 1915.
Картон, гуашь, 31х71



Эскиз декорации. У. Шекспир «Виндзорские проказницы». Комната. 1915.
Бумага, акварель, 30x54.



Эскиз декорации. Ж. Бизе «Кармен». Табачная фабрика и караулка. 1917.
Картон, гуашь, 44х78



Эскиз декорации. Ж. Бизе «Кармен». У цирка. 1917.
Картон, гуашь, 47х76

Основные произведения

Живопись, графика

1900

Грибы. Бумага, пастель, 21x29

Деревня Мазилово. Бумага, акварель, 10x16

Пахота. Бумага, акварель, 25x32,5

Сенокос. Бумага, акварель, 25x32,5

1901

Береза. Бумага, тушь, 24x10

1903

Новодеревенское поле. Этюд. Картон, масло, 16,5x24,5

1905

Автопортрет. Холст, масло, 44,5x35,5

Мышиный пассаж. Бумага, акварель, карандаш, 11x37

1906

Москворецкий мост. Бумага, акварель, 63x48

1908

Натурщик с шестом в руках. Бумага, сангина, 61x48

В столовой. Бумага, акварель, 38x47,6

1912

Автопортрет. Картон, гуашь, 30x44

Храм Изиды. Бумага на фанере, гуашь, 24x46,5

1913

Учинский водоем. Этюд. Бумага, акварель, 10x16

1914

Мать (Египтянка). Холст, масло, 142x142

1915

Портрет матери художника А.В. Камзолкиной. Холст, масло, 50x44

Дворец (Египет). Бумага, гуашь, 64x35

Храм Изиды. Бумага, гуашь, 35x54

1917

Автопортрет. Холст, масло, 37x28

Дом художника. Бумага на фанере, гуашь, 26x44,2

Ареопаг. Холст на фанере, гуашь, 23x28,7

Пир у царя ассирийского. Холст, масло, 85x175,5

1918

Во имя Рамзеса. Холст, масло, 86x171

Циклоп Полифем. Холст на фанере, 27,5x29,7

Постройка пирамиды. Холст, масло, 88,5x162,5

1921
Смерть Суламифи. Холст, масло, 103х283
1925
Новое и старое. Холст, масло, 76х124
Геркулес. Холст, масло, 2,3х99
Рабы. Холст, масло, 203х85
1926
Сбор урожая. Холст, масло, 66х98
Летом. Холст, масло, 56х97
1928
Этюд. Бумага, акварель, 15х26
1929
Баррикады Парижской коммуны. Бумага, акварель, 20х31
1930
Автопортрет. Бумага, гуашь, 40х25
На помещика. 1905 год. Бумага, масло, 30х61
1931
Зима в деревне. Картон, гуашь, 34х43
Иней. Бумага, гуашь, 26х41
1932
Старая деревня. Холст, масло, 17х33
1934
Село Пушкино. Холст, масло, 59х108
1936
Сосна. Бумага, акварель, гуашь, тушь, 40х36
В старом доме. Бумага, акварель, гуашь, тушь, 29,5х32,5
Зимой. Картон, гуашь, 31х47
Ивы у дороги. Картон, гуашь, 27х55
1937
Вечером в поле. Холст, масло, 89х100
Огни города. Холст, масло, 90х70
Солнечный день. Картон, гуашь, 28х41
Опушка леса. Фанера, масло, 55х69
1938
Иней. Картон, гуашь, 27х45
Ах ты, зимушка-зима, все дорожки замела. Картон, гуашь, 19х48
Весна. Картон, гуашь, 26х40
Луч солнца. Бумага, гуашь, 47х56
1939
Река под снегом. Картон, гуашь, 16х53
Ранняя весна. Картон, гуашь, 23х31

1940

С пригорка. Холст, масло, 79х132

Ветренный день. Холст, масло, 60х93

1941

Пожарный сарай. Холст, масло, 42х56

Деревня (Выпал снег). Картон, гуашь, 21х31

Осень. Холст, масло, 85х130

Весной. Холст, масло, 80х110

Зимний вечер. Бумага, гуашь, 32х45

1942

После фашистов. Бумага, гуашь, 22х30

Пробуждение. Холст, масло, 61х96

Заготовка дров. Холст, масло, 80х90

Зима. Холст, масло, 35х45

1943

Поле. Холст, масло, 70х91

Всходы. Холст, масло, 61х66

Дерево. Картон, акварель, гуашь, 38х37

1944

Село Пушкино. Холст, масло, 58х103

Анчар (Иллюстрация к стихотворению А.С. Пушкина). Холст, гуашь, 44х113

1945

Вечер. Холст, масло, 64х78

1946

Зима. Фанера, гуашь, 20х30

После грозы. Холст, масло, 80х133

Грибное лето. Холст, масло, 100х112

Берёзы у болота. Холст, масло, 75х90

Весна. Бумага, гуашь, 56х82

1947

Автопортрет. Бумага, гуашь, 42х33

Зимушка. Холст, масло, 67х94

Раннее утро. Холст, масло, 115х130

Вечер. Холст, масло, 69х98

Глубокий снег. Холст, масло, 47х78

1948

Тихо в лесу. Холст, масло, 100х130

Земля. Холст, масло, 73х157

Оттепель. Холст, масло, 80х100

Тихий вечер. Холст, масло, 38х75

1949

Летом. Картон, гуашь, 50х59

Снег сошёл. Картон, гуашь, 23х31

Вечер. Картон, гуашь, 17х27

На восходе солнца. Холст, масло, 90х142

Утро на реке. Холст, масло, 90х120

1950

Утро в берёзовом лесу. Холст, масло, 72х84

1951

Весна идёт. Холст, масло, 90х100

1952

Лесная просека. Бумага, гуашь, 40х58

Жатва. Холст, масло, 90х100

Зима. Холст, масло, 60х90

Огни строительства. Бумага, гуашь, 54х20

Зимой в хвойном лесу. Холст, масло, 88х110

Начало марта. Картон, гуашь, 65х77

Иллюстрация к русской народной песне «Выйду ль я на реченку». Картон, гуашь, 19х59

Иллюстрация к русской народной песне «Разгулялась, расшумелась непогодушка». Бумага, гуашь, 28х49

1953

Тревога. Бумага, гуашь, 46х40

На помещика (1905 год). Бумага, гуашь, 22х49

Морозный день. Бумага, гуашь, 22х30

1954

Мирный сон. Картон, гуашь, 32х42

Дорога под гору. Бумага, гуашь, 30х36

Закат. Бумага, гуашь, 27х42

Новый посёлок. Бумага, гуашь, 29х42

Огни народного гнева (1905 год). Бумага, гуашь, 27х39

Иллюстрация к русской народной песне «Среди долины ровныя». Бумага, гуашь, 29х46

Иллюстрация к русской народной песне «Ах, ты, даль привольная, русская земля». Бумага, гуашь, 16х49

Иллюстрация к русской народной песне «Лучинушка». Бумага, гуашь, 39х36

1955

Побеждённая стихия. Фанера, масло, 60х52

Зима. Бумага, гуашь, 28х36

Весной. Бумага, гуашь, 32х40

Песнь хлеба. Бумага, гуашь, 28х38

Перед грозой. Бумага, гуашь, 37х48

Целина. Бумага, гуашь, 28х33

Иллюстрация к русской народной песне «Рябина». Бумага, гуашь, 36х52

Иллюстрация к русской народной песне «Не шуми ты, мать-дубравушка». Бумага, гуашь, 32х28

1956

Певец. Бумага, гуашь, 32х27

Берёзы. Бумага, гуашь, 34х53

Иллюстрация к русской народной песне «Вниз по матушке, по Волге». Бумага, гуашь, 27х35

Театральные декорации

1911

Ф. Шиллер. **Заговор Фиеско в Генуе.** (Для Московского кружка любителей сценического искусства). II акт. Бумага, гуашь, 35х53. Портал и занавес. III акт. Бумага, гуашь, 35х53. Занавес. IV акт. Бумага, гуашь, 35х53

А.С. Грибоедов. **Горе от ума.** (Для Московского кружка любителей сценического искусства). I действие. Бумага, гуашь, 13х28. II действие. Бумага, гуашь, 15х28. III действие. Бумага, гуашь, 16х27

1915

У. Шекспир. **Виндзорские проказницы.** Комната. Бумага, акварель, 30х54. Улица Виндзора. Бумага, акварель, 30х54. Ночь в Парке. Бумага, акварель, 30х54

О. Уайльд. **Саломея.** Картон, гуашь, 31х71

1916

Б. Шоу. **Цезарь и Клеопатра.** 8 картин. Картон, гуашь, 25х35

Ф. Шиллер. **Орлеанская дева.** 3 акта. Картон, гуашь, 31х38

1917

Ж. Бизе. **Кармен** (На конкурс для оперного театра С.И. Зимина). Табачная фабрика и караулка. Картон, гуашь, 44х78. У цирка. Картон, гуашь, 47х76

1918

Р. Лотар. **Шут на троне.** 3 акта. Бумага, гуашь, 34х47

К. Гуцков. **Уриель Акоста** (На конкурс для оперного театра С.И. Зимина). I акт. Картон, гуашь, 23х47

1919

А.К. Толстой. **Смерть Иоанна Грозного** (Для театра Замоскворецко-

го Совета рабочих и крестьянских депутатов). 4 акта. Бумага, гуашь, 17x32. 1 действие. Картон, гуашь, 17x33

В.А. Крылов. **Девичий переполох** (Для театра Замоскворецкого Совета рабочих и крестьянских депутатов). I акт. Бумага, гуашь, 18x30

Э. Верхарн. **Зори.** Площадь. Бумага, гуашь, 31x47. Закат. Бумага, гуашь, 27x47. Интерьер. Бумага, гуашь, 20x43

1920

Э. Ростан. **Принцесса Грёза.** I акт. Бумага, гуашь, 26x44. II акт. Бумага, гуашь, 34x45

1921

Ф. Шиллер. **Разбойники.** 2 акта. Бумага, гуашь, 32x38

Основные спектакли

1911

«Комедия о княжне Забаве Путятишне и боярыне Василисе Микулишне» В.П. Буренина. Пушкино Московской области, театр Общества благоустройства местности Пушкино – Лесной городок.

«Лизистрата» (по Аристофану) Ф. Латернера. Пушкино Московской области, театр Общества благоустройства местности Пушкино – Лесной городок.

1912

«Сказка о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина. Пушкино Московской области, театр Общества благоустройства местности Пушкино – Лесной городок.

«Приват-доцент» М. Дрейера. Пушкино Московской области, театр Общества благоустройства местности Пушкино – Лесной городок.

1913

«Заговор Фиеско» Ф. Шиллера. Москва, Московский кружок любителей сценического искусства.

«В старом Гейдельберге (Наследный принц)» В.М. Ферстера Пушкино Московской области, театр Общества благоустройства местности Пушкино – Лесной городок.

1917

«Кармен» Ж. Бизе. Москва, на конкурс для Театра Совета рабочих депутатов (бывший Оперный театр С.И. Зимина).

1919

«Смерть Иоанна Грозного» А.К. Толстого. Москва, Замоскворецкий советский театр.

«Собака садовника» Лопе де Вега. Москва, Замоскворецкий советский театр.

«Тартюф» Ж-Б. Мольер. Москва, Замоскворецкий советский театр.

«Укрощение строптивой» У. Шекспира. Москва, Замоскворецкий советский театр.

«Недоросль» Д.И. Фонвизина. Москва, Замоскворецкий советский театр.

«Без вины виноватые» А.Н. Островского. Москва, Замоскворецкий советский театр.

«Цена жизни» В.И. Немировича-Данченко. Москва, Замоскворецкий советский театр.

1920

«В старые годы» И.В. Шпажинского. Москва, Замоскворецкий советский театр.

1922

«Золушка» (по сказке братьев Гримм). Пушкино Московской области, средняя школа № 2 (в пользу голодающих Поволжья).

1930

«Гнездо стервятника» Г. Камала. Москва, Государственный рабочий татарский театр.

1933

«Свадьба Кречинского» А.В. Сухово-Кобылина. Москва, Народно-Героический театр.

1949

«Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях» В.Н. Цыбина. Пушкино Московской области, детская музыкальная школа № 1.

Основные выставки

1904–1905

27-я выставка работ учащихся МУЖВЗ.

1906

Первая акварельная выставка Общества художников им. Леонардо да Винчи. 26-я периодическая выставка Московского общества любителей художеств.

1907

Вторая акварельная выставка Общества художников им. Леонардо да Винчи. Первая выставка картин, рисунков, скульптуры и других художественных произведений в г. Рязани.

1909–1910

31-я выставка работ учащихся МУЖВЗ.

1910

Первая выставка картин Вятского художественного кружка.

1911

Вторая выставка картин Вятского художественного кружка. Выставка живописи и скульптуры общества художников «Московский салон».

1911–1912

Выставка живописи, скульптуры и архитектуры общества художников «Московский салон».

1912–1913

III выставка картин и скульптуры общества художников «Московский салон».

1913

Выставка живописи и скульптуры общества художников «Московский салон».

1914

Выставка картин «Художники – товарищам воинам».

1914–1915

Выставка картин и скульптуры «Художники Москвы – жертвам войны».

1916

Выставка картин общества художников «Московский салон».

1917, февраль-март

YI выставка картин, графики и скульптуры общества художников «Московский салон».

1917, ноябрь-декабрь

YII очередная выставка общества художников «Московский салон».

1918

YIII выставка картин, графики и скульптуры общества художников «Московский салон». Первая выставка национального Музейного фонда.

1919–1920

Объединенная (III Государственная) выставка картин отдела ИЗО Наркомпроса.

1920–1921

XX выставка отдела ИЗО Наркомпроса (группа художников «Московского салона»).

1924

Выставка картин московского общества художников «Жар-цвет».

1925

Выставка картин московского общества художников «Жар-цвет».

1926

Выставка картин московского общества художников «Жар-цвет».

1928

Выставка московского общества художников «Жар-цвет». Четвертая выставка картин современных русских художников (г. Феодосия).

1929

Выставка картин московского общества художников «Жар-цвет». Первая передвижная выставка живописи и графики.

1932

Выставка объединения работников изобразительных искусств ИССТР (Искусство – социалистическому строительству).

1936

Выставка картин московских художников (г. Ялта).

1937

Выставка картин московских художников (г. Евпатория). Выставка картин московских художников (г. Ялта).

1938

Персональная выставка картин, этюдов и рисунков. Работы 1932–1938 гг.

1939

Выставка работ московских художников. Передвижная выставка живописи, акварели, графики московских и ленинградских художников.

1941

Выставка живописи, графики, скульптуры и прикладного искусства художников Московской области.

1942

Районная выставка художественного творчества к 24-й годовщине РККА (г. Пушкино Московской области).

1944

Выставка пейзажа.

1946

Третья выставка работ художников Московской области.

1947

Выставка «30 лет Советской власти». Выставка работ московских художников к 800-летию Москвы. Московская областная художественная выставка, посвященная 30-летию Советской власти.

1950

Персональная выставка картин и этюдов. Работы 1939–1950 гг.

1952

Весенняя выставка живописи московских художников. Выставка акварели и гуаши художников МОСХ.

1954

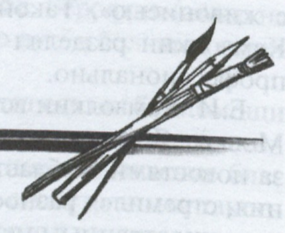
Выставка станковой графики московских художников.

1955

Выставка живописи и графики московских художников. Выставка живописи, скульптуры, графики и работ художников театра и кино Москвы и Ленинграда.

1956

Выставка произведений искусств Пушкинского района Московской области. Выставка живописи и графики московских художников.



«Найти тайну красоты...»

Через всю свою жизнь Евгений Иванович Камзолкин пронёс страстное увлечение фотографией. Всё началось с того, что сводный брат Алексей Иванович подарил ему, студенту Московского училища живописи, ваяния и зодчества, фотографический аппарат. Первые уроки он брал у фотографа со стажем Афанасьева, который имел в Пушкино фотоателье.

Тематика первых фотографических работ начинающего фотографа – портреты окружавших его людей и сцены из жизни, подмосковные пейзажи, разное состояние природы. И хотя фотография – это искусство факта, а её специфика – документальность, но в конце XIX – начале XX веков фотографы стремились приблизиться выразительными средствами фотографии к выразительным средствам живописи и графики. В то время существовало даже фотонаправление, которому историки фотографии дали название «рядом



«В лесу». 1907 г.

с живописью». Такой подход профессиональный художник Е.И. Камзолкин разделял и к занятиям фотографией относился тоже профессионально.

Е.И. Камзолкин вступил в Русское фотографическое общество в Москве. Являясь его действительным членом, он пристально следил за новостями в области фотографии, осваивал новейшие достижения, стремился разнообразить технику печати. Сложным и капризным иностранным механизмом пользовался недолго. Стеснённый в средствах, сам изготовил фотоаппарат. В его конструкции не было оптических линз: вместо объектива маленькое отверстие – стеноп. Результаты его фотографических опытов превзошли все, даже самые смелые, ожидания.

Сделав фотоаппарат, Е.И. Камзолкин продолжал свое техническое творчество. Очередная конструкция – фотоувеличитель. Простая конструкция из подручных материалов работала безотказно.

Постепенно Е.И. Камзолкин стал заметной фигурой в Русском фотографическом обществе: проводил практические занятия по фотографическому искусству, входил в жюри фотоконкурсов, активно работал в комиссии, которая руководила ежемесячным иллюстрированным журналом «Вестник фотографии». Он делал рисунки к текстам, вел рубрики «К иллюстрациям», «К нашим рисункам», выступал со статьями по теории и практике фотоискусства. Его публикации «В защиту снимков с выдержкой», «Об увеличении и увеличительных аппаратах», «Как сделать самому увеличительный аппарат» содержали подробные описания и чертежи простых и оригинальных устройств, которыми стали широко пользоваться фотолюбители. Статья «О художественности в фотографии» имела без преувеличения программное значение для понимания специфики светописи.

«...Надо так снять, – делился Е.И. Камзолкин своими мыслями с читателями журнала, – чтобы ваш снимок говорил бы, чем увлекло вас то лицо, тот вид, который изображён, надо передать их характер, их психологическую сторону, и только тогда, когда это будет, когда зритель будет переживать, смотря на картину, то, что фотограф хотел передать, только тогда это будет художественная фотография, произведение искусства». Фотоработы Камзолкина высоко ценил главный редактор «Вестника фотографии» Н.С. Кротков. Вот его некоторые отзывы:

«Окно» Е.И. Камзолкина снято стенопом. Снимок этот представляет серьёзный интерес с технической стороны в смысле уравновешения яркого внешнего цвета и освещения комнаты так, чтобы и то,

и другое было одинаково выработано на негатив. Вероятно (автор не сообщил нам условий съёмки), это достигнуто путём большой передержки и медленным проявлением...»

«В Царицыне» Е.И. Камзолкина. Снимок этот сделан без помощи объектива камерой с малым отверстием и отпечатан на зелёном пигменте. В оригинале он производит превосходное впечатление благодаря удивительной мягкости и рельефности, свойственным такого рода снимкам, и ласкает глаз сочностью и красотой тона».

Из протоколов заседания правления Русского фотографического общества за 1908 год известно: Е.И. Камзолкин пожертвовал Обществу 113 диапозитивов. Общее собрание при 92 членах и 44 гостях постановило благодарить жертвователя. Эти диапозитивы потом были показаны на экране в большом (старом) зале Политехнического музея на одном из последующих заседаний Общества.

Обладая тонким художественным вкусом, Е.И. Камзолкин делал снимки, отличающиеся новизной и неповторимостью. Поэтому когда Русское фотографическое общество приняло решение участвовать в Международной фотографической выставке 1907 года в итальянском Турине, то среди других туда были направлены и фоторaботы Е.И. Камзолкина.

После закрытия выставки журнал «Вестник фотографии» сообщил своим читателям: «4 августа закрылась выставка, устроенная журналом La Fotografia Artistica в июне–июле прошлого года в Турине. В ней приняли участие около 400 экспонентов, среди которых были наиболее известные фотографы различных стран Европы и Америки. Участвовали в выставке и 7 членов нашего Общества: гг. Вердан, Девятов, Камзолкин, Комов, Кротков, Носов и Прохоров... Согласно полученному теперь РФО постановлению жюри выставки, нашему Обществу в лице его членов присуждён почётный диплом (Grand diploma di merito)...»

Почётный диплом сегодня является одним из наиболее ценных экспонатов краеведческого музея г. Пушкино и выставлен для обозрения. Сюда он был передан вместе с личным архивом после кончины Евгения Ивановича его сестрой В.И. Камзолкиной. Здесь же хранятся сделанные им и уже изрядно потускневшие от времени фотографии, включая те, на которых запечатлено наводнение 1908 года в Москве, а также около двадцати стеклянных фотопластинок – диапозитивов. Сегодня ещё имеется возможность взглянуть на остановленные мгновения жизни столетней давности.

Несколько слов
о стереоскопических снимках стенопом

Очень часто случается видеть, как спустя несколько десятков лет воскрешаются старые, давно заброшенные рецепты, аппараты, способы фотографирования. И почти всегда оказывается, что эта почтенная старина несравненно лучше новинок. Так было с гуммиарабиком, с солёными бумагами. Так было с простыми линзами.

Точно также и снимание стереоскопических видов стенопом, или малым отверстием – дело далеко не новое и давным-давно известное. Но теперь благодаря всесильному времени оно хорошо забыто, и мне хочется вновь поднять эту старину.

Вероятно, все уже знают, что такое стеноп, в чём преимущество иметь этот аппарат в целях художественной фотографии перед обыкновенным объективом. Повторять то, что неоднократно писалось, я не буду и только добавлю: ни один стереоскопический аппарат не может дать такой полной, яркой, жизненной картины, какую даёт стереоскопическая камера с малыми отверстиями.

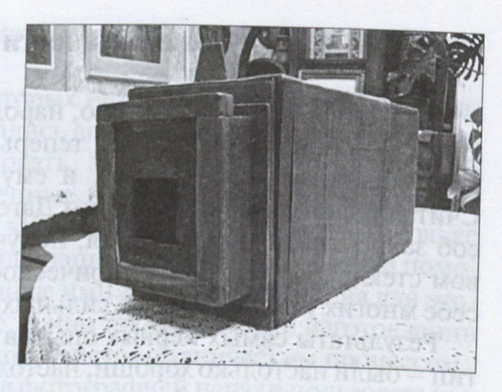
Вы можете сделать дорогим аппаратом снимок, в котором будут рельеф, чудная проработанная даль; вы будете видеть через свой стереоскоп предметы, отстоящие от вас чуть ли не на десятки вёрст. Но перед вами будет только простой снимок, механическая передача, а того, чего вы добиваетесь, для чего вы потратили столько денег и труда, – яркой, сильной жизни, верной передачи природы, – это-то и не будет на вашем снимке.

Совсем другое вы получите при снимании стереоскопической камерой с малыми отверстиями. Правда, нет такой проработанной дали, такой резкости, но зато вся картина живёт, вы забываете, что перед глазами только фотографический снимок. Вам кажется: вот-вот дунет ветер, и зашевелит, заиграет листьями берёза, а белая, пышная ромашка закивает своей головкой...

И такая яркая передача природы будет только потому, что изображение, получаемое через маленькое отверстие, довольно близко подходит к тому, что видит наш глаз. (Другими словами, перспектива не будет казаться искажённой).

Стереоскопическое изображение, конечно, будет тем лучше, чем правильнее мы возьмем расстояние от пластинки до отверстия, а также расстояние между этими отверстиями.

Так как угол зрения наших глаз 30°–35°, то и расстояние от пластинки до отверстия надо высчитать так, чтобы угол был приблизительно такой. Для пластинки 9х18 см, т. е. при изображении, равном 9х9 см, надо расстояние брать не меньше 15–16 см, а промежуток между отверстиями должен быть от 6,5 до 7 см, т. е. равным промежутку между глазами. При таких условиях снимки получат наибольшую правдоподобность.



Фотоаппарат со стенопом, изготовленный Е.И. Камзолкиным.

Отверстия приходится делать довольно тщательно, т.к. если они будут разного диаметра, то это очень заметно отразится на снимках, например, один снимок будет недодержан, а другой передержан.

Устраивается стеноп для стереоскопических снимков так же, как и для обыкновенных, только по середине должна быть перегородка, как в стереоскопических аппаратах.

Если у кого нет штативной камеры, то можно сделать камеру из картона в виде простой коробки, и такие аппараты, пожалуй, лучше, потому что у них раз и навсегда установлено расстояние от пластинки до отверстия.

Так как фокусное расстояние в данном случае безразлично, то не приходится заботиться о том, что ближние предметы выйдут не в фокусе. Очень красивые снимки получаются, если аппарат поставить почти к самой листве дерева и снимать в просвет между листьями. Трудно передать, каких вообще красивых снимков можно достигнуть стереоскопическим аппаратом с малыми отверстиями. Этот один из самых благодарных старинных способов снимания у нас совсем заброшен и даже, более того, все смотрят на него с каким-то презрением и недоверием...

А это очень и очень грустно.

Е. Камзолкин.

«Вестник фотографии», 1908, № 1

О художественности в фотографии

Фотографическое искусство, народившееся так недавно, не имеющее за собой даже и ста лет, теперь всё более и более, всё шире и шире пробивает себе дорогу, и ему предстоит большое будущее. Считая родоначальником своим Дагерра, первого открывшего способ закрепления изображения, получаемого от объектива на матовом стекле камеры, фотографическое искусство заставило служить себе многих учёных, многих сильных этого мира.

Результаты самых первых опытов фотографирования – дагерротип – были настолько хороши, настолько верно передавали природу, что уже тотчас заставили всех отнестись к ним с должным вниманием. В середине XIX столетия некоторые из занимающихся фотографией, среди которых были и художники, открыли фотографические ателье, положив тем самым начало промышленной портретной фотографии. Но так как это дело было новое, то само собой разумеется, фотографы старались в своих портретах, в своих пейзажах придерживаться тех форм, той композиции, какие были установлены традицией, какие были навеяны академией, музеями и прочими хранилищами, из которых они почёрпывали свои знания, на произведениях которых они воспитывались. Оттого-то работы прежних фотогра-



Диплом, выданный Е.И. Камзолкину за серию фотографий, экспонировавшихся на Международном фотоконкурсе в г. Турине (Италия). 1907 г.

фов имеют много общего по компоновке и формам – с картинами художников этого же времени.

Прежние фотографы, из которых некоторые получили образование даже в Академии, пользовались аппаратом только для того, чтобы как бы механически зарисовать, запечатлеть свою работу, своё творение. Все свои художественные познания они применяли при установке модели, при выборе красивого уголка природы. И только вместо того, чтобы зарисовать или написать красками, они при помощи аппарата закрепляли созданные ими картины, применяя для этого чисто механический процесс, точно так же, как при изготовлении гравюры и офорта пользуются тоже чисто механическим процессом.

Во второй половине XIX века фотографией начали пользоваться с чисто коммерческой целью. Появился ряд фотографических заведений с задачами совсем не художественными, да и во главе этих промышленных предприятий стояли люди, очень часто совсем не обладающие ни художественным образованием, ни дарованием. Ведь мало снять что-нибудь, мало получить хороший негатив, хороший снимок. Надо так снять, чтобы ваш снимок говорил бы, чем увлекло вас то лицо, тот вид, который изображён, надо передать их характер, их психологическую сторону, и только тогда, когда это будет, когда зритель будет переживать, смотря на картину, то, что фотограф хотел передать, – только тогда это будет художественная фотография, произведение искусства, а не работа профана, не работа дилетанта. Каким бы способом это произведение ни было исполнено, оно всегда будет произведением искусства. Выбор материала, выбор способа передачи будут только помогать интенсивности впечатления, а не давать это впечатление.

К глубокому сожалению, в настоящее время не все так смотрят на свои работы. Многие фотографы, снимая какое-либо лицо или вид, не стараются дать фигуре, лицу такой поворот, такое освещение и декорацию, какие более подчёркивают характер, более говорят со стороны психологической, а подгоняют освещение и обстановку под работу какого-нибудь художника. Всем известно, что за последнее время многие фотографы освещают свои модели «а ля Рембрандт», печатают снимки под гравюру, под рисунок и т. д. Работая в таком направлении, в лучшем случае можно только достигнуть хорошей имитации, но никак не художественной фотографии. «Художник, рабски копирующий манеру другого художника, закрывает двери для истины, потому что его призвание не в том, чтобы умножать дела других людей, а в том, чтобы умножать дела природы», – говорит

Леонардо да Винчи в одном из своих трактатов. Другой знаменитый художник Микельанджело выразился более коротко, но более определенно: «Кто идёт за другими, тот никогда не будет впереди». Оба эти выражения вполне могут подходить и к фотографу.

Надо быть вполне самостоятельным, надо не копировать старых и новых мастеров-художников, надо не подделывать свои работы под рисунок, живопись и т. д. Надо только пользоваться художественными работами в смысле изучения, чтобы с большей силой создать свои произведения; надо быть самобытным в своей работе. «Весьма вероятно, что люди никогда не создадут ничего прекраснее Венеры Милосской; но поэтому единственное средство быть самобытным – забыть о Венере Милосской», – говорит Мориц Швинд, известный немецкий художник XIX века.

Подделывая таким образом свои снимки, самое фотографическое искусство фотограф унижает до степени ремесла, до простого механического процесса. Пусть будет рисунок–рисунком, живопись–живописью, гравюра–гравюрой, а фотография–фотографией. Только при чисто самостоятельном творчестве, передавая только то, что вас трогает, что волнует душу независимо от способа воспроизведения, может существовать фотографическое искусство – всё остальное будет уже не искусство, а или ремесло, или дилетантство.

«Я понял, что только то, что волнует душу и чем она волнуется, составляет истинное призвание всякого, в ком есть вообще призвание. В непроизвольном увлечении и в подчинении ему заключается истинное искусство», – говорит тот же немецкий художник Мориц Швинд. Рассматривая произведения старых мастеров, мы невольно обратим внимание, как просто, как незатейливо передавали они свои впечатления, полные характера и мысли портреты, полные красоты и настроения ландшафты.

Их произведения – сама простота, но вместе с тем, что может быть глубже их?

В них есть что-то такое, что заставляет забывать и простоту передачи и несложность постановки модели. Этим-то присутствием чего-то необъяснимо высшего, присутствием какой-то тайны природы и отличаются произведения настоящих художников. Их путь есть путь исканий этой тайны, исканий чего-то высшего, исканий «синей птицы», найти которую может подсказать только чувство. Точно так же и фотограф должен слушаться своего внутреннего чувства и не поддаваться течению моды, не увлекаться только технической стороной своего снимка.



«Оттепель». 1907 г.

Точно такое же чувство должно руководить и при выборе ландшафта. Мало увидать красивый вид, надо выбрать подходящее освещение, выбрать размер снимка, — здесь тоже должно быть только внутреннее чувство. Есть фотографии с проработанной зеленью, где вышел каждый листочек, но это далеко еще не художественная фотография, и есть фотографии, прямо подкупающие вас красотой и настроением, хотя и вышли они нерезко, да и изображение может быть смазано.

Всё зависит от характера того пейзажа, который снимают. Некоторые пейзажи для характеристики своей требуют точной, сухой передачи, для некоторых нужна грубая обработка.

Найти черты характера, найти, в чём состоит красота данного пейзажа—это дело чувства, дело художественной меры.

В заключение я могу сказать, что если человек обладает этим художественным чувством, если он в своих произведениях стремится найти тайну красоты, тайну природы, то он имеет художественное дарование, и его работы могут называться произведениями искусства.

Евгений Камзолкин.

«Вестник фотографии», 1909, № 11

В защиту снимков с выдержкой

В виду приближения фотографического сезона мне хотелось бы поделиться с читателями теми наблюдениями и, могу даже сказать, правилами, которые я выработал себе из своей фотографической практики.

Много фотографов с наступлением лета поедут на дачу, будут путешествовать. Все они возьмутся за свои аппараты и... будут щелкать затворами направо и налево, стараясь увековечить каждый понравившийся видик. Но точное изображение действительности получится только у немногих. Большинство же разочаруется при взгляде на свою работу, потому что слишком понадеялись на свой аппарат, слишком верили в свой светосильный объектив и наибыстрейший затвор.

Не всегда надо снимать моментально даже очень хорошо освещенный ландшафт. Очень часто при самом сильном освещении нужна некоторая выдержка. И вот почему: если мы сделаем моментальный снимок какого-нибудь сильно освещённого ландшафта, то в результате получатся яркие, почти белые пятна, изображающие свет, и рядом с ними беспросветная тьма, т. е. тени, а в общем — отсутствие сходства и уж, конечно, красоты. Всё это так должно и быть, потому что объектив дает такое же изображение, как и получаемое в глазу. А если мы закроем на некоторое время глаза, потом



«В Царицыне». 1907 г.

мгновенно откроем и закроем, то световое впечатление будет похоже на наш моментальный снимок; а так как, хлопая глазами, никакого художественного впечатления и никакого представления о действительности мы не получим, то и на моментальном снимке их, конечно, не будет.

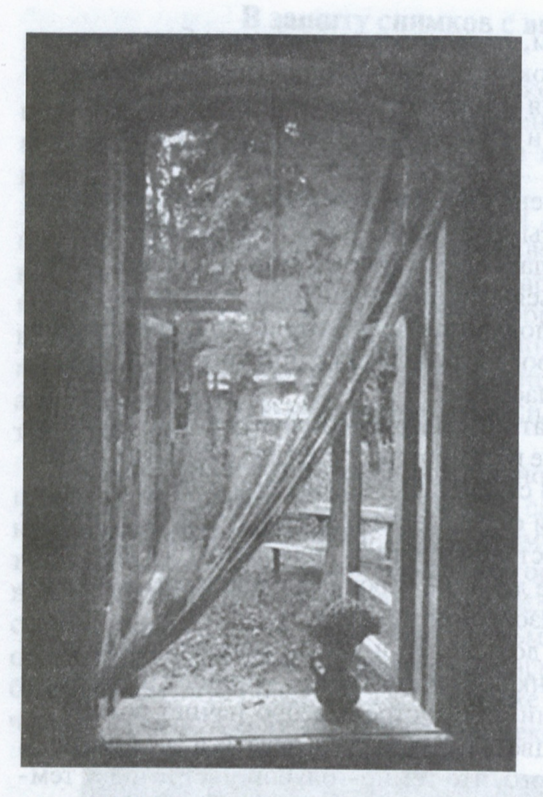
Отсюда видно, что при очень сильном солнечном свете, когда всё кажется залито его золотистыми лучами, надо непременно сделать некоторую выдержку, чтобы дать время проработаться теневой стороне и несколько соляризоваться стороне солнечной. Кроме того, при быстрой съёмке никогда не получится действительная гамма цветов, так как зелень не успевает проработаться даже при употреблении хороших ортохроматических пластинок.

Если же мы будем снимать с более продолжительной экспозицией, то можем получить даже и на простых пластинках почти правдоподобную цветовую гамму. В самом деле, сперва при съёмке бромистое серебро будет разлагаться от действия голубых лучей, и наступит момент, когда пластинка даст наибольшее почернение от действия этих лучей; при этом зелёные лучи, не говоря уже про жёлтые и красные, дадут довольно слабое изображение.

Если будем выдерживать дольше, то в местах наибольшего скопления голубых лучей пластинка будет давать всё меньшее и меньшее почернение, другими словами, бромистое серебро начнёт соляризоваться; при этом остальные цвета будут вырабатываться всё больше и больше, и можно добиться того, что тёмно-голубой цвет выйдет темнее яркой зелени, т. е. так, как видим и мы.

Правда, есть одно маленькое неудобство при подобной съёмке, это возможность образования ореолов. Но их можно избежать, употребляя противоореольные пластинки или покрывая обыкновенной со стеклянной стороны смесью крахмального клейстера с сажей. Если же у кого нет сушильного шкапа для сушки приготовленных таким способом пластинок, то существуют продажные бумажки, покрытые с одной стороны чёрным липким составом; их прикатывают со стеклянной стороны пластинки при зарядке кассеты (такие бумажки можно приготовлять и самому по способу, изложенному в № 2 «Повесток» за 1905–1906 год, а также в № 1 «Вестника фотографии» за 1909 год).

При каких бы ни было снимках, если только в это время дует сильный ветер, надо непременно выждать минуту покоя и тогда открывать объектив, потому что мы видим не один из моментов движения, а целую сумму их. Снимая в ветреный день моментально какой-нибудь вид, мы получим изображение, очень мало похожее на действитель-



«Окно». 1908 г.

ность, так как глаз наш не запомнит положение деревьев в момент съёмки, и они нам покажутся в неестественной позе в сильно искажённом виде, или просто застывшими на полдороге при движении к первоначальному своему положению.

То же самое можно сказать и относительно воды, когда она снимается как часть пейзажа. Потому что глаз наш, глядя на общий вид, не может различить и запомнить отдельные колебания воды, а видит всю сумму колебаний и общее отражение предметов.

При моментальных же снимках вода будет всегда казаться не движущейся, а как бы мгновенно застывшей и превратившейся в зеркальную волнистую поверхность, которая не имеет ни малейшего сходства с водой.

Конечно, если мы снимаем какой-нибудь водный ландшафт, где вся красота снимка заключается в бесчисленном колебании воды и отражения света от неё, как, например, при лунных эффектах. Тогда, конечно, придется пожертвовать материальным сходством и снять моментально, хотя полученный снимок не будет представлять той красоты, какую видел наш глаз.

Евгений Камзолкин.
«Вестник фотографии», 1910. № 4

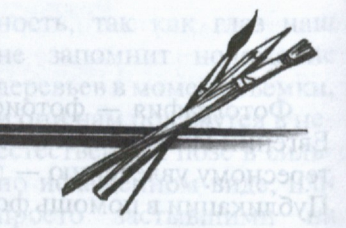
* * *

Фотография — фотоискусство... Такой критерий проповедовал Евгений Иванович Камзолкин. Творческое отношение к этому интересному увлечению — лейтмотив всех его выступлений в печати. Публикации в помощь фотолюбителям были для того времени прогрессивны, полезны и поучительны. Ведь освоить способы фотографирования довольно сложно. Фотограф Е.И. Камзолкин понимал фотосъёмку как создание художественного произведения, когда автор чувствует единение с временем, светом и пространством. Эта истина не нова. Но ей и сегодня следуют все, кто хочет стать мастером в своем деле, будь это фотография или живопись.

Имя Е.И. Камзолкина и его вклад в развитие отечественной фотографии в полной мере ещё не оценено. Между тем, он по праву принадлежит к той плеяде фотохудожников, которые стремились заложить основы художественной фотографии.

В нынешнее время фотоискусство переживает качественно новый этап своего развития. Это — другие средства и возможности с качественно новой техникой XXI века, с новыми принципами получения фотоизображений. Изменился сам фотопроцесс. Однако взгляды, рекомендации, подходы художника-фотографа Е.И. Камзолкина к светописи в основе своей остаются неизменными. Ведь талантливый человек во всем талантлив — это подтверждено практикой любого творчества.





«Тогда улыбалась весна...»

Первое стихотворение Е.И. Камзолкин написал в ноябре 1905 года, ему было двадцать лет. Последняя поэтическая проба относится к декабрю 1955 года. Пятьдесят лет словотворчества – «в стол». При жизни художника ничего из его стихов или прозы не было опубликовано. Е.И. Камзолкин, видимо, и не пытался это сделать, считал, что его предназначение в искусстве – художественное творчество, а вовсе не литература.

Евгений Иванович Камзолкин жил и творил в мире красок и эскизов, портретов и пейзажей. Однако его стихотворно-прозаические работы, тем не менее, стали свидетельством своего видения и художественного осмысления окружающего мира, берущими начало в нерушимой верности реалистическим традициям, раз и навсегда усвоенным в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Поэтому, наверное, в стихах Е.И. Камзолкина, в их интонации преобладают мотивы, во все времена волнующие поэтов: выбор жизненного пути, стремление к счастью, определение своего места в жизни, философское осмысление смерти. Не всегда его строки отточены, не все пробы завершены. Но они полны жизни, искренни, сердечны и солнечны.

Художнику было присуще особое отношение к солнцу. Романтик по натуре, он боготворил небесное светило, справедливо считая его основой всего живого на земле. По свидетельству его сестры последними словами художника были: «Дайте мне солнце...»

Живописец, график, театральный художник, фотограф, поэт... Таким был Е.И. Камзолкин. И эта малая толика его поэзии – память о большом творческом даре.

Под липами

…Липы кудрявые, липы душистые
Задумчиво, гордо молчат.
В лунном сиянии ветки пушистые
Тихо о чём-то грустят.

Чернеют стволы как гигантские тени,
Фантазий и страха приют.
Таинственно, страшно в старинной аллее
С липой душистой вокруг!

В лунном сияньи, ласкающем, мягком
Девушка в белом стоит.
Лёгкими, мелкими пятнами
Луна на одежде блестит!

Сжатые губы от внутренней боли,
Слёзы на тёмных глазах.
Обычное горе, тяжёлое горе
В этих таится слезах.

Вы помните, липы, такие же ночи,
Тогда улыбалась весна.
Так же шептались на ветках листочки,
Так же светила луна?

Тогда вы шептали, манили, смеялись,
Тихо нас звали к себе.
Мы счастьем глубоким, как ночь, наслаждались,
Мы улыбались весне!

Липы старинные, липы тенистые,
Где ж ваши песни любви?
Что ж ваши темные ветки пушистые
Грёзы не шепчут свои?

1907 г.

Солнце

Великое солнце, ты единственное, дающее всем силу жизни! Твои лучи прожигают насквозь грудь, дают вновь жизнь измученному сердцу, вселяют в него веру и надежду в будущее.

Как я люблю тебя! Краски оживают, когда ты коснёшься их. Ветер так нежно ласкается, нагретый твоими лучами. О, если бы ты так светило и грело вечно!

Но нет, как старость подкрадывается незаметно зима: холод и вьюги сменят твоё жгучее дыханье, сердце сожмётся в груди, белый саван покроет землю и как одинокая свеча будет по ночам гореть месяц – холодный, безжалостный, леденящий мозг и душу.

Я буду тебя ждать. Ты, конечно, придёшь опять, вечно всё обновляющее. Но буду ли я таким же? Найдёшь ли ты меня, опять поклоняющегося тебе? Тоска и грусть, тяжёлые мысли скуют мою волю, и кто знает, оставят ли они ещё местечко для тебя?

1910-е.

Если…

Если небо всё покрыто
Серой мглой,
Если тучи вновь несутся
Надо мной,
Если утро не проглянет
Из-за туч,
И не радует уж больше
Солнца луч –
Это значит, что устало
Сердце ждать.
Это значит, что пора уж
Умирать!

1910-е.

Улыбка Джиоконды

Я смотрю на тебя, Джиоконда, и хочу разгадать тайну твоего создания. Я хочу знать краски, которые вложены в тебя, движение рук, создавших тебя. Я смотрю, а ты улыбаешься!

Может быть, ты хочешь сказать, что не мне постигнуть тайну, не мне, такому ничтожному художнику, не стоящему твоей улыбки?

Тебя создал великий мастер, но что он думал, когда тебя создавал? Думал ли он, что ты переживешь столетия и будешь так же улыбаться вечной улыбкой, какой улыбалась ему? Думал ли он увековечить улыбку, перед которой и он поклонялся?

О, Джиоконда! Тайну жизни и смерти скрывает твоя улыбка. Тайна великого Ренессанса запечатлелась на твоем лице. Я, маленький, ничтожный, хочу заглянуть в эту тайну! Что из того, что я ничего не создал и мир не увидит моих творений? Что бы они значили перед тобой? Все творения мира кажутся ничтожными в сравнении с тобой. Ты улыбаешься? Смейся над нашим искусством, смейся! Не нам познать тебя. Мы недостойны мыть кисти для мастера, создавшего тебя!

Смейся, Джиоконда!

1920 г.

Цветок

Надломленный ветром цветок полевой
Не в силах подняться, поник головой.
Закончились песни о счастье земли
И грустные мысли остались одни.

А жизнь всё ликует и бьётся ключом
И солнце ласкает всё так же лучом.
Но вянет на радостном поле цветок
И час его гибели уж недалек.

За то погибает, что жизнь он любил,
И, мрак ненавидя, он солнце хвалил!

1939 г.

Прошли года

Прошли года... Всё позади осталось:
И творческий порыв, и радости в борьбе,
И счастие, что близко так казалось
В изменчивой, придирчивой судьбе.

Прошли года... Нет многих из друзей,
С которыми искусство породнило.
И близких многих нет. Нет матери моей,
Она одна меня так искренне любила.

Прошли года... Вдали, как призрак страшный,
Маячит тень забвенья навсегда.
Забвенье вечности! Какой конец ужасный –
Не вспомнят ведь, никто и никогда.

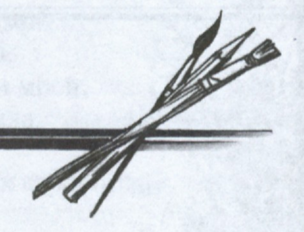
1947 г.



Семейное захоронение Камзолкиных на Кавезинском кладбище г. Пушкино Московской области. 2008 г.

Часть третья

Примечания



Комментарии

[1] Вторая тетрадь начинается с воспоминаний о состоявшейся в декабре 1912 г. – январе 1913 г. на ул. Большая Дмитровка в доме Вострякова третьей выставке картин и скульптуры общества художников «Московский салон». Е.И. Камзолкин выставил на ней 10 живописных работ («Пир у Ирода, царя Иудейского», «Проповедь», «Братья просят у Иосифа хлеба», «Древний город», «Девушка Вавилона», «Портрет», «Сын солнца, властитель Востока», «В садах Вавилона», «Вечерняя молитва», «Ночная молитва»). Газета «Русское слово» от 11 января 1913 г. сообщила: «Общество художников «Московский салон» закрывает свою выставку 27 января. Перед закрытием выставки участники ее устраивают художественный диспут по вопросам чистого художества. Выставку посетило 3500 человек».

Е.И. Камзолкин был участником предыдущих выставок картин и скульптуры общества художников «Московский салон». На первой выставке, открывшейся 10 февраля 1911 г. под девизом «Терпимость всех верований в искусстве» в помещении Экономического общества офицеров (ул. Воздвиженка, угол Большого Кисловского пер.), он выставил 10 живописных работ («Саргон – царь ассирийский», «В битву», «Вавилон», «У городских ворот», «У Пилата», «Христос и грешница» (эскиз), «В храме богини Истар», «В храме богини Истар» (эскиз), «Поэзия», «Гимн Изиде»), графическую работу – рисунок ассиро-вавилонского божества, эскиз декорации к комедии Аристофана «Лизистрат». Кроме того, были представлены исполненные В.И. Камзолкиной – сестрой художника вышивка «Ковер» (русский стиль) и 3 вышивки Plateau (ассирийский стиль).

На второй выставке, открывшейся там же 18 декабря 1911 г., Е.И. Камзолкин представил 10 живописных работ («Искушение» (эскиз), «Эскиз», «Эскиз ангела», «Пир Валтасара», «Погребение»

(эскиз), «Эскиз», «Сатрап», «Радуйся, Благодатная», «Вавилон» («Храм семи светочей неба»), «Эскиз для фрески»).

[2] Утерянную, первую, тетрадь Е.И. Камзолкин заканчивает, видимо, рассуждениями о представленной на третьей выставке скульптуре И.А. Менделевича «Смех», о которой критик С.С. Мамонтов в газете «Русское слово» от 29 декабря 1912 г. отозвался как об экспрессивной и прекрасной работе. Но так как Е.И. Камзолкин пишет о событиях начала 1913 г. в 1940-х годах, то он отмечает, что эта работа с незначительным изменением, названная автором «Смеющийся красноармеец», вторично произвела эффект на выставке, посвященной 5-летию РККА (1923).

[3] **Миганаджиан Авагим Эммануилович (Миганаджян Овагим)** (1883–1938), живописец, член общества художников «Московский салон».

[4] **Малевич Казимир Северинович** (1878–1935), живописец, график, художник театра, педагог (1919–1921). Основоположник супрематизма – одного из видов абстрактного искусства.

[5] **Захаров Иван Иванович** (1885–1969), живописец, портретист, пейзажист, график, педагог. Один из организаторов и член правления общества художников «Московский салон», участник его выставок (1921). Член московского общества художников «Жар-цвет» (1923–1927), затем ОХР, МОССХ.

[6] **Герасимов Сергей Васильевич** (1885–1964), живописец, график, член художественных обществ «Московский салон» (1911), «Мир искусства» (1921), «Маковец» (1922–1925), ОМХ (1926–1929), АХРР (1927–1930), преподавал во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе (1920–1929), Московском полиграфическом институте (1930–1936), действительный член АХ СССР (1947), народный художник СССР (1958), лауреат Ленинской премии (1966, посмертно).

[7] **Яковлев Валентин Александрович** (1887–1919), живописец, педагог, один из организаторов и членов правления общества художников «Московский салон».

[8] **Златовратский Александр Николаевич** (1878–1960), скульптор, принимал активное участие в работе секции по охране памятников искусства и старины (1917–1920), автор статей о советской скульптуре в газете «Советское искусство» (1930-е).

[9] **Фишер Владимир Федорович** (Вольдемар Фердинандович) (1875–?), скульптор, член общества художников «Московский салон».

[10] **Никифорова-Кирпичникова** (у Камзолкина – **Никифорова**) **Екатерина Дмитриевна** (1879–1930), скульптор, член общества художников «Московский салон».

[11] **Менделевич Исаак Абрамович** (1887–1952), скульптор, член общества художников «Московский салон», член МОССХ (1932).

[12] **Чернышев Николай Михайлович** (1885–1973), живописец, монументалист, график-символист, член обществ художников «Московский салон» (1911–1921), «Мир искусства» (1921), один из основателей общества художников «Маковец» (1922–1926), преподавал во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе (1920–1930), МХИ (1936–1949), народный художник РСФСР (1970).

[13] **Масютин Василий Николаевич** (1884–1955), живописец.

[14] **Добров Матвей Алексеевич** (1877–1958), живописец, рисовальщик, офортист, художник-иллюстратор. Участвовал в работе 1-й Государственной трудовой коммуны художников (1918–1920). Действительный член РАХ по секции полиграфических искусств (1923), член-учредитель и казначей общества художников «Московский салон» (1924–1928), член МОССХ (1932). Руководитель мастерской офорта при графическом факультете МГХИ им. В.И. Сурикова (1935–1958).

[15] **Рыбаков Алексей Сергеевич** (1888–1940), живописец, член общества художников «Московский салон».

[16] **Соколов Сергей Федорович** (1893–1966), живописец.

[17] **Зайцев Николай Семенович** (1885–1938), живописец, педагог, член общества художников «Московский салон» (1911), член СРХ (1912–1923), член правления и председатель ОХР, ИССТР (1922–1930).

[18] **Васнецов Аполлинарий Михайлович** (1856–1933), живописец, график, театральный художник, член ТПХВ (1899), СРХ, преподавал в МУЖВЗ (1901–1918), археолог.

[19] **Лысенко Алексей Васильевич** (1885–1944), живописец.

[20] **Денисов Владимир Алексеевич** (1887–1970), живописец.

[21] Четвёртая выставка живописи и скульптуры общества художников «Московский салон» проходила с 12 ноября по 18 декабря 1913 г. в помещении Московского училища живописи, ваяния и зодчества (ул. Мясницкая, 21).

[22] **Левитан Исаак Ильич** (1860–1900), живописец, пейзажист, передвижник, участник выставок журнала «Мир искусства» (1898–1900).

[23] **Саввин Николай Родионович**, живописец, член общества художников «Московский салон».

[24] Е.И. Камзолкин представил 15 живописных и графических работ («Портрет», «Портрет», «В земле обетованной», «Каин», «Пир у царя ассирийского», «Саул», «Дочь Египта», «На реках Вавилона»,

«Эскиз декорации (Венеция)», «Молитва Изиде», «Весеннему солнцу», «Египет (эскиз декорации)», «Элегия», «Эскиз декорации», «Эскиз декорации») и 6 эскизов декораций к трагедии Ф. Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе».

[25] Возможно **Ковальциг Владимир Георгиевич** (1885–1924), живописец, член общества художников «Московский салон».

[26] **Третьякова-Коровина** (у Камзолкина – **Третьякова) Ольга Николаевна**, живописец.

[27] **Шперлинг Николай Васильевич** (?–1915), живописец, график, член общества художников «Московский салон».

[28] **Скрябин Александр Николаевич** (1871–1915), композитор, пианист.

[29] **Бурлюк Давид Давидович** (1882–1967), живописец-авангардист, график, поэт, теоретик искусства. Называл себя «отцом русского футуризма». С 1920 г. в эмиграции, с 1922 г. жил в США.

[30] «Бубновый валет» – объединение московских художников (1910–1916). Для членов объединения характерна живописно-пластическая система в духе постимпрессионизма, в которой принципы кубизма и фовизма претворены с учетом влияния русского народного искусства – лубка.

[31] **Ларионов Михаил Федорович** (1881–1964), живописец, график, театральный художник. Создал так называемый лучизм – вариант абстрактного искусства. С 1914 г. жил в Париже.

[32] **Рябушинский Николай Павлович** (1876–1951), компаньон московского банкирского дома братьев Рябушинских, меценат, живописец, редактор-издатель ежемесячного художественного и литературно-критического журнала «Золотое руно», издававшегося в Москве (1906–1909), коллекционер.

[33] **Кузнецов Павел Варфоломеевич** (1878–1968), живописец, график, монументалист, член художественных обществ «Мир искусства», «Голубая роза», СРХ, «Четыре искусства».

[34] **Синьяк Поль** (1863–1935), французский живописец, представитель и теоретик неоимпрессионизма.

[35] **Камзолкина Вера Ивановна** (1892–1975), сестра Е.И. Камзолкина, руководитель квартиры-музея Е.И. Камзолкина в г. Пушкино Московской области (1967–1975).

[36] Московский кружок любителей сценического искусства. Основан 13 октября 1897 г. Бюро и репетиционные помещения располагались на ул. Малая Бронная, 2. Совет кружка состоял из 10 человек: П.Н. Аршеневский (председатель), С.Л. Лосев и Н.Г. Яковлев (това-

рищи председателя), В.Ф. Кондратович (секретарь), Н.М. Муравьев (казначей), М.М. Лебединцев, Т.В. Подшивалин и Ю.Ф. Жаке (члены совета), Е.А. Лосева и В.А. Филиппов (кандидаты в члены совета). В состав кружка входили 11 почетных членов, 33 действительных члена, в т.ч. Е.И. Камзолкин, и 18 членов – соревнователей. Члены кружка ставили спектакли преимущественно для благотворительных учреждений.

[37] **Максимов (Самусь) Владимир Васильевич** (у Камзолкина – **Владимирович**) (1880–1937), актер, заслуженный артист республики (1925). Работал в Московском художественном театре (1904). Актер Малого театра (1906–1918. Перерыв –1909–1911).

[38] Премьера спектакля Московского кружка любителей сценического искусства по трагедии Ф. Шиллера «Заговор Фиеско» состоялась 13 октября 1913 г. Газета «Раннее утро» 15 октября 1913 г. в рубрике «Любительский театр» извещала своих читателей:

«В воскресенье кружок любителей сценического искусства открыл свой 17-й сезон в помещении Охотничьего клуба. Зал был переполнен элегантной публикой; присутствовали представители всех московских любительских организаций. Поставлена была трагедия Шиллера «Заговор Фиеско». Постановка оставила прекрасное впечатление. Хорошие декорации художника Е.И. Камзолкина...»

Газета «Новости сезона» за 15 октября 1913 г. написала: «С большой любовью к делу отнесся художник Е.И. Камзолкин, пришедший на помощь кружку, исполнивший декорации и даже бутафории под своим наблюдением и выбравший для исполнителей костюмы».

В «Театральной газете» за 20 октября 1913 г. отмечалось: «Неплохи, в особенности по сравнению со всем остальным, декорации Е.И. Камзолкина».

[39] **Олейник Василий Николаевич** (?–1920), живописец, член общества художников «Московский салон». В журнале «Художественная жизнь» № 2 за 1920 г. помещен некролог следующего содержания: «В. Олейник, уроженец Донецкой области, был членом «Московского салона» и постоянно появлялся на его выставках. В годы революции Олейник очень выдвинулся в качестве общественного деятеля, принимал самое деятельное участие в профессиональном объединении художников и в создании столь разросшейся теперь организации Всерабиса. Р.Е.»

[40] **Тугендхольд** (у Камзолкина – **Тугонхольд**) **Яков Александрович** (1882–1928), художественный критик, историк искусства.

[41] Журнал «Аполлон» (у Камзолкина – «Апполон») публиковал

материалы по истории классического и современного русского и зарубежного искусства, обзоры выставок, театральной и музыкальной жизни в России и других странах, освещал проблемы изучения истории памятников старины и их охраны. В 1918 г. был закрыт в связи с публикацией ряда антисоветских статей. Рецензию Я.А. Тугендхольда на спектакль по трагедии Ф. Шиллера «Заговор Фиеско» в указанном Е.И. Камзолкиным декабрьском номере журнала за 1913 г. обнаружить не удалось.

[42] Критика, впрочем, судила об этой работе не так категорично. В газете «Раннее утро» за 17 ноября 1913 г. автор публикации, подписавшийся «Ю.Б.», отметил: «С трактовкой образа Данте у Менделевича можно не согласиться, но нельзя не признать достоинств этой большой работы из дерева».

[43] **Голубкина Анна Семеновна** (1864–1927), скульптор. Занималась в МУЖВЗ вначале на живописном, потом на скульптурном отделении (1891–1893), училась в АХ (1894), работала в студии Огюста Родена в Париже (1897). Руководила скульптурным отделением на Пречистенских рабочих курсах (1913–1916), преподавала во вторых свободных государственных мастерских – ВХУТЕМАСе (1918–1922). Экспонент обществ художников «Мир искусства», СРХ, «Московский салон».

[44] **Менье Константин** (1831–1905), бельгийский скульптор и живописец.

[45] Так в тексте.

[46] **Вахтангов Евгений Багратионович** (1883–1922), режиссер, актер. С 1911 г. в МХТ, основатель (1913) и руководитель Студенческой драматической студии (с 1921 года – 3-я студия МХТ, с 1926 года – Театр им. Вахтангова).

[47] **Мейерхольд Всеволод Эмильевич** (1874–1940), режиссер, актер, народный артист республики (1923). В 1920–1938 гг. возглавлял театр им. Вс. Мейерхольда в Москве. Репрессирован, расстрелян.

[48] «Свободное творчество» – общество художников (1911–1918). Основано как внепартийное выставочное объединение.

[49] «Свободное искусство» – общество художников (1912–1922). Основано как внепартийное выставочное объединение, ставившее целью распространение современных понятий по вопросам изобразительных искусств. Общество устраивало ежегодные выставки под названием «Современная живопись», которые сдержанно оценивались критикой.

[50] Правильно: Общество художников московской школы, пер-

воначально – Общество окончивших Училище живописи, ваяния и зодчества (1917–1924). Общество объединяло более 60 художников. Целью общества провозглашалось дать широкую возможность каждому окончившему Училище живописи, ваяния и зодчества проявить себя как художника вне направлений и кружковщины возможно ярче и полнее, а также объединить бывших учеников училища на почве искусства. В 1923 г. ядро общества влилось в АХРР.

[51] **Соколов-Скаля Павел Петрович** (1899–1961), живописец, график, народный художник РСФСР (1956), действительный член АХ СССР (1949), лауреат Государственной премии СССР (1942, 1949).

[52] **Герасимов Александр Михайлович** (1881–1963), живописец, член АХРР (1925), народный художник СССР (1943), председатель оргкомитета СХ СССР (1939–1954), действительный член (1947) и президент АХ СССР (1947–1957), доктор искусствоведения (1951), лауреат Государственной премии СССР (1941, 1943, 1946, 1949).

[53] **Крайнев Василий Васильевич** (1879–1955), живописец, член МОССХ (1932).

[54] Участию Е.И. Камзолкина в объединенной выставке картин и скульптуры «Художники Москвы – жертвам войны», организованной Московским губернским земским комитетом Всероссийского Земского союза помощи раненым и Центральным бюро при городской управе, предшествовала оживленная переписка. В полученных им письмах от комиссии по ее устройству, в частности, говорилось: «23 октября 1914 г. № 330. Милостивый государь! В ноябре месяце сего года в Москве в Камергерском переулке в доме Лианозова устраивается выставка картин и скульптуры... Комиссия просит Вас, Милостивый государь, принять участие Вашими произведениями, как бывшими на выставке, так и новыми, и в случае согласия уведомить комиссию не позднее 5 ноября с.г.». «№ 706. Милостивый государь! Комиссия имеет честь просить Вас пожаловать для осмотра помещения выставки картин и скульптуры... в субботу 8 ноября в 2 часа дня... Открытие выставки предполагается около 25 ноября». «19 ноября 1914 г. Милостивый государь! Комиссия покорнейше просит Вас приготовить Ваши предназначенные к выставке работы для сдачи нашему артельщику между 20 и 24 сего ноября. Вернисаж выставки назначен на 30 ноября, а открытие 1 декабря». «Милостивый государь! Комиссия по устройству выставки ... выражает Вам глубочайшую благодарность за желание прийти на помощь целям организации пожертвованием 95% из суммы, вырученной от продажи Вашей картины. Ввиду чего комиссия покорнейше просит Вас сообщить, согласны ли Вы, М.Г.,

предоставить Ваше произведение для продажи с аукциона в случае несостоявшейся покупки Вашей работы ко дню закрытия выставки ...в воскресенье, 18 января». Выставка открылась 6 декабря 1914 г. Е.И. Камзолкин представил свои работы «Агарь», «Тени», «Сады Вавилона» и «Эскиз декорации». В выставке приняли участие художники ТПХВ, СРХ, «Мира искусства», «Свободного творчества», «Свободного искусства». Хотя общество художников «Московский салон» участвовало в ней, Е.И. Камзолкин не считал ее очередной выставкой общества. Издан каталог.

[55] **Меркуров Сергей Дмитриевич** (1881–1952), скульптор, член МОССХ (с 1932), народный художник СССР (1943), действительный член АХ СССР (1947), лауреат Государственной премии СССР (1941, 1951).

[56] **Крайтор Иван Кондратьевич** (1880–1957), живописец, художник-реставратор, коллекционер.

[57] **Переплетчиков Василий Васильевич** (1863–1918), живописец, пейзажист, член ТПХВ (1893), СРХ (1903).

[58] **Татлин Владимир Евграфович** (1885–1953), живописец-авангардист, график, театральный художник, художник-конструктор, дизайнер, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР (1931). Председатель Московской художественной коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса (1918–1919). Работал над созданием новых типов мебели, одежды, посуды (1922–1923). За модель памятника III Интернационалу получил на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже (1925) золотую медаль. Руководил экспериментальной лабораторией материальной культуры при Наркомпросе (1929–1932). Преподавал во ВХУТЕИНе (1929–1930).

[59] «Мир искусства» – художественное общество (1898–1927). В 1903 г. члены общества объединились с московской группой «36 художников», образовав «Союз русских художников». С 1903 по 1910 год художественное общество «Мир искусства» формально не существовало. С 1910 г. 17 художников вышли из СРХ и создали самостоятельное общество под прежним названием «Мир искусства». Члены общества основным критерием в работе над произведениями провозгласили мастерство и творческую оригинальность.

[60] В разосланном художественным обществам письме говорилось: «Милостивые государыни и милостивые государи, устраивая рождественскую продажу кукол и игрушек в пользу детей и сирот воинов, мы желали бы иметь куклы, пожертвованные выдающимися людьми и организациями Москвы, и обращаемся к вам с просьбой

принять участие в нашей работе. Можно пожертвовать отдельные художественно одетые куклы-уникумы и игрушки, можно устроить целую художественную группу имени... На каждой кукле предполагается поместить этикет с именем жертвователя, что, конечно, будет способствовать успеху дела».

[61] **Андреев Николай Андреевич** (1873–1932), скульптор, заслуженный деятель искусств РСФСР (1931).

[62] На посланный в ГЦТМ им. А.А. Бахрушина запрос получен ответ следующего содержания: «Сообщаем Вам, что, к сожалению, в нашем музее нет той вещи, о которой идет речь в дневнике Е.И. Камзолкина, – полочки-барельефа с историей свидания царицы Савской с Соломоном. Никаких учетных документов о поступлении этого экспоната в наш музей нет. Ученый секретарь С.В. Семиколенова».

[63] **Агапьева-Захарова** (у Камзолкина – **Агапьева) Наталья Николаевна** (1883–1956), живописец, член-учредитель общества художников «Московский салон», участвовала в выставках этого общества (до 1921), член московского общества художников «Жар-цвет», член МОССХ (1932).

[64] В архиве Е.И. Камзолкина хранится полученное им письмо Московского общества любителей художеств следующего содержания: «Милостивый государь! Комитет по устройству выставки в пользу пострадавших на войне художников и их семейств выражает Вам свою благодарность за присланное Вами пожертвование. Вместе с тем Комитет извещает Вас, что посланный Вами дар получен». Возможно, Е.И. Камзолкин имеет в виду выставку картин русских художников (старой и новой школ), которая проходила с 19 апреля по 31 мая 1915 г. в Музее изящных искусств им. императора Александра III на ул. Волхонке в Москве. Во 2, 4 и 5 изданиях каталога среди экспонентов выставки Е.И. Камзолкин не упоминается.

[65] **Эттингер** (у Камзолкина – **Этингер) Павел Давыдович (Пинквас Бениамин)** (1866–1948), историк искусства, художественный критик, коллекционер. Его коллекция, насчитывающая 12 тыс. артефактов, в 1948 г. поступила в ГМИИ им. А.С. Пушкина (ул. Волхонка, 12).

[66] Речь идет о выставке, проведенной в 1917 г. в Москве московским филиалом художественной секции при Еврейском обществе поощрения художников (1915–1919), созданном в Петрограде с целью объединения евреев в области духовного творчества, помощи молодым художникам и организации выставок. В совет художественной секции входили И.Я. Гинцбург (председатель), И.И. Бродский, Н.И. Альтман, А.Б. Лаховский и другие. В выставочной де-

ятельности общества в Петрограде, Москве, Киеве и Харькове участвовали более 60 художников.

[67] 8 августа 1917 г. члены общества художников «Московский салон» С.В. Герасимов, А.Э. Миганаджиан и В.Н. Олейник подали в правление общества заявление следующего содержания: «Ввиду того, что художественными обществами Москвы: Московское товарищество, Мир искусства, Передвижной и Союзом своевременно было возбуждено ходатайство перед Военным Министром об освобождении от военной службы членов названных обществ, что и было удовлетворено. Предлагаем правлению для поднятия престижа общества также ходатайствовать перед Военным Министром об освобождении членов общества «Московский салон» от военной службы на тех же основаниях».

[68] **Самсонов Александр Васильевич** (1859–1914), генерал от кавалерии (1910), участник русско-турецкой (1877–1878) и русско-японской (1904–1905) войн. В начале Первой мировой войны командовал 2-й армией. Погиб в бою при выходе из окружения.

[69] **Васильев Николай Иванович** (1887–1970), живописец.

[70] **Анзимирова Нина Владимировна** (1887–?) живописец, график, член общества художников «Московский салон», участник выставок художников «Свободное творчество» и Общества акварелистов.

[71] **Михайлова Клавдия Ивановна** (1875–1942), владелица художественного салона на ул. Б.Дмитровка в Москве.

[72] **Рахманов Иван Федорович** (1881–1957), скульптор.

[73] В архиве Е.И. Камзолкина хранится свидетельство, выданное врачом хирургического отделения Бахрушинской больницы О.О. Юргиным 31 марта 1916 г. для представления Московскому уездному начальнику. В нем, в частности, говорится: «...Евгений Иванович Камзолкин заболел 29 января с.г. воспалением вен на задней поверхности голени и в подколенной впадине. В настоящее время он оправился настолько, что может ходить с палкой, сильно прихрамывая, т.к. у него получилась временная контрсектура в коленном суставе, а отсюда укорочение небольшое ноги да и самый процесс не вполне еще затих».

[74] **Машков Илья Иванович** (1881–1944), живописец, один из основателей общества художников «Бубновый валет» (1910), член художественных обществ «Мир искусства», АХРР (1924), ОМХ (1927–1928), заслуженный деятель искусств РСФСР (1928), преподавал в ГСХМ, ВХУТЕМАСе- ВХУТЕИНе (1918–1930).

[75] Выставка картин общества художников «Московский салон»

проходила с 13 февраля по 13 марта 1916 г. в салоне искусств «Единорог». В ней приняли участие 23 художника. Е.И. Камзолкин выставил 9 живописных работ («Во имя Рамзеса», «Силоамская купель», «Любовь Иакова», «У Марфы и Марии», «Дворец Гамилькара», «В храме», «Черному солнцу», «Свет Изиды», «Облака»), эскизы декораций к пьесам О. Уайльда «Саломея» и «Орлеанская дева».

[76] **Уайльд Оскар** (1854–1900), английский писатель, драматург, критик.

[77] **Кандауров Константин Васильевич** (1865–1930), живописец, театральный художник, председатель правления московского общества художников «Жар-цвет», организатор художественных выставок в Москве.

[78] **Крымов Николай Петрович** (1884–1958), живописец, театральный художник, член художественных обществ «Голубая роза», СРХ (1910), ОМХ, преподавал во ВХУТЕМАСе (1920–1922), член-корреспондент АХ СССР (1949), народный художник РСФСР (1956).

[79] Шестая выставка картин, графики и скульптуры общества художников «Московский салон» проходила с 5 февраля по 19 марта 1917 г. в помещении Художественного салона К.И. Михайловой (ул. Большая Дмитровка, 11). Е.И. Камзолкин выставил 11 живописных работ («Давид», «Голиаф», «Воскресение Лазаря», «Ожидание», «Ловцы», «У храма», «В страну египетскую», «Рахиль», «Саламбо», «У подножия», «Вечерний свет») и эскизы декораций к операм Д. Верди «Аида» и А.Н. Серова «Юдифь».

[80] **Филиппов Николай Дмитриевич** (1874–1939), владелец булочной в Москве, коллекционер.

[81] В экземпляре каталога этой выставки из личного архива Е.И. Камзолкина рукой художника отмечено, что из выставленных им работ 7 («Давид», «Голиаф», «Воскрешение Лазаря», «У храма», «В страну египетскую», «Рахиль», «Вечерний свет») приобретены Н.Д. Филипповым. Картину «У подножия» купил некто Сережников, эскизы декораций к опере Д. Верди «Аида» – Н.Д. Васильев, картину «Саламбо» приобрел знакомый И.И. Захарова, а эскизы декораций к опере А.Н. Серова «Юдифь» – знакомый А.Э. Миганаджиана.

[82] О ком пишет Е.И. Камзолкин, установить не удалось.

[83] Осталась непроданной картина «Ловцы».

[84] **Собинов Леонид Витальевич** (1872–1934), певец, народный артист республики (1923). С 1897 по 1933 год – в Большом театре.

[85] **Таиров (Корнблит) Александр Яковлевич** (1885–1950), режиссер,

основатель и руководитель Московского камерного театра (1914–1949), народный артист РСФСР (1935).

[86] **Кичигин Михаил Александрович** (1883–1968), живописец, экспонент общества художников «Московский салон». В 1920–1940 гг. жил в Китае. В Харбине основал художественную студию «Лотос» (1920). Вернулся в СССР, начал выставляться (с 1957).

[87] **Сергеев Гавриил Сергеевич** (1770-е–1816), художник-самоучка, старшина Войска Донского. Представленные на выставке его работы публика принимала за искусную подделку.

[88] **Комарденков (**у Камзолкина – **Камарденков) Василий Петрович** (1897–1973), живописец-авангардист, декоратор, участник ряда выставок, в т.ч. Международной выставки декоративных искусств и художественной промышленности (апрель–октябрь 1925) в Гран-Пале (Париж), член МОССХ (1933).

[89] **Харламов Михаил Евграфович** (ок.1880–1948), живописец, член общества художников «Московский салон», московского общества художников «Жар-цвет».

[90] **Шемшурин Андрей Акимович** (1872–1939), московский купец, меценат, литературовед, искусствовед.

[91] См. комментарий 79.

[92] **Григорьев Николай Михайлович** (1880–1943), живописец, член и секретарь правления общества художников «Московский салон».

[93] Е.И. Камзолкин имеет в виду 25-ю выставку картин Петроградского общества художников, вернисаж которой состоялся в Москве 25 марта (7 апреля) 1917 г.

[94] Седьмая очередная выставка общества художников «Московский салон» состоялась в ноябре – декабре 1917 г. в помещении МУЖВЗ (ул. Мясницкая, 21). Участвовало 33 художника, экспонировано 329 произведений. Е.И.Камзолкин выставил 9 живописных работ («Сыны земли», «Адам и Ева», «На озере», «Кузница», «Свершилось», «В пути», «Во дни Ирода царя Иудейского», «Сон», «Знамение») и 3 эскиза декораций к трагедии Ф.Шиллера «Мессинская невеста». Издан каталог.

[95] **Михайловский Александр Николаевич** (1878–1930), живописец, член общества художников «Московский салон».

[96] Здесь и далее выделено Е.И. Камзолкиным.

[97] Основное ядро общества художников «Московский салон» во главе с И.И. Захаровым и Н.Н. Агапьевой создали в 1918 г. 1-ю Государственную трудовую коммуну художников, позже переименованную в коллектив ЭОС (Мертвый пер., 1), который просуществовал до 13 апреля 1920 г.

[98] Возможно, **Голяшкин Александр Павлович** (1845–1919), товарищ управляющего Волжско-Камского коммерческого банка речного пароходства, двоюродный брат известного в Москве коллекционера С.Н. Голяшкина (1829–1911).

[99] **Федоровский Фёдор Фёдорович** (1883–1955), театральный художник, действительный член АХ СССР (1947), народный художник СССР (1951), главный художник Большого театра (1927–1929, 1947–1953).

[100] **Соболев Дмитрий Гаврилович** (1895–1962), живописец, график, педагог.

[101] Возможно, **Васильев Владимир Алексеевич** (1895–1967), живописец, график, художник театра. Учился в Строгановском училище (1910–1918).

[102] **Розенфельд Николай Борисович** (1886–1937), живописец, график, педагог.

[103] **Темерин Сергей Митрофанович** (1902–1990), искусствовед. Имеется в виду его статья «О развитии прикладного и декоративного искусства». О том, что Е.И. Камзолкин впервые предложил изображение скрещенных серпа и молота, ставшее советской эмблемой, говорится в записках С.В. Герасимова. Его воспоминания «Первое празднество Октябрьской революции» были опубликованы в журнале «Искусство» № 7 за 1957 г. уже после смерти Е.И. Камзолкина.

[104] **Струйский Петр Петрович (Кобзарь Петр Харитонович)** (1863–1925), актер, режиссер, антрепренер провинциальных театров Тамбова, Астрахани, Воронежа (1891–1914), построил Замоскворецкий театр в Москве (1914), работал режиссером в Пензе, в Одесском русском драматическом театре и Замоскворецком советском театре Москвы (1917).

[105] **Файдыш Владимир Петрович** (1888–1944) временно исполнял обязанности начальника просветительского отдела политуправления Реввоенсовета республики (1918–1920), член Президиума ЦК Всероссийского совета пролеткульта.

[106] **Пчелкин Василий Семенович** (1890–?), рабочий в экспедиции по заготовке государственных бумаг (до 1915), рядовой в царской армии (1915–1917), член РКП(б) (1917), красноармеец в батальоне особого назначения (1918), демобилизован по инвалидности и направлен в распоряжение ЦК РКП(б) (1921).

[107] В 1918 году в Москве были созданы районные театры, в которых исполнялись драматические пьесы, комедии и музыкальные произведения. Три районных театра – Рогожско-Симоновский, Хамовни-

ческий и Замоскворецкий – имели постоянные труппы, в остальных выступали передвижные труппы. Театр Замоскворецкого Совета рабочих и крестьянских депутатов (Замоскворецкий советский театр) открылся 10 октября 1918 г. в помещении Театра миниатюр П.П. Струйского на Большой Ордынке. На открытии перед началом спектакля выступил П.М. Керженцев. Он призвал публику быть не только зрителями, но и деятельными участниками строительства и развития вновь народившегося первого советского драматического театра. В первом же сезоне театр поставил 14 спектаклей, в их числе «Гроза», «Доходное место», «Последняя жертва» А.Н. Островского, «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Мещане» А.М. Горького, «Тартюф» Ж.-Б. Мольера, «Собака садовника» Лопе де Вега, «Вечерняя заря» Ф.А. Бейерлейна. С 1 мая по 1 июня 1919 г. в Замоскворецком советском театре состоялись спектакли Московского художественного театра «На дне» и «Дядя Ваня» и Малого театра «Правда – хорошо, а счастье лучше» и «Трудовой хлеб». В спектаклях участвовали К.С. Станиславский, В.И. Качалов, О.Л. Книппер-Чехова, М.П. Лилина, О.О. Садовская, О.А. Правдин. «Замоскворецкий театр (б. Струйского) едва ли не лучший по художественной постановке среди театров, обслуживающих районы. Живет он не гастрольными наездами чужих трупп, а имеет свою небольшую, но удачно сформированную, с хорошими артистическими именами в составе. Театр посещается почти исключительно рабочими и красноармейцами», – отмечалось в журнале «Вестник театра» № 6 за 1919 г. Подводя итоги первого сезона Замоскворецкого советского театра, тот же журнал в № 31–32 сообщал: «1 июня закончил сезон Замоскворецкий советский театр. Последним спектаклем шли «Без вины виноватые» в исполнении труппы театра. Спектакль прошел с громадным успехом и доказал еще раз, что районная публика вполне оценила добросовестность этого театра в его подчас тяжелом служении задачам распространения основ театральной культуры среди нового зрителя наших окраин». До 1922 г. театр назывался Театр Замоскворецкого Совета рабочих и крестьянских депутатов. С 1922 г. по 1932 г. – Замоскворецкий советский театр, с 1932 по 1941 год – Московский театр Ленсовета. В 1941 г. часть труппы вошла во вновь организованный Московский театр драмы. После Великой Отечественной войны зал используется как филиал Малого театра, переехавшего сюда с Таганки.

108 **Беляев Евгений Абрамович** (1872–1931), заведующий административной частью, затем директор Замоскворецкого советского театра (с 1918), директор-распорядитель Государственного театра им.

В.Э. Мейерхольда (1926–1927), директор Музыкального театра им. В.И. Немировича-Данченко (до 1931).

[109] **Образцов Вадим Валерианович**, главный режиссер Театра Замоскворецкого Совета рабочих и крестьянских депутатов (1922–1928). В газете «Известия ВЦИК и Моссовета» за 16 января и 21 марта 1923 г. упоминается о его болезни: «Режиссер Замоскворецкого театра В.В. Образцов захворал тяжелой формой летаргии. Он спит уже вторую неделю»; «Режиссер Замоскворецкого театра В. Образцов, болевший более двух месяцев инфекционной летаргией, находится на пути к выздоровлению. Театр устраивает 24 марта в его пользу спектакль, идет «Наследный принц».

[110] В личном архиве Е.И. Камзолкина имеется архивная справка следующего содержания: «В делах по личному составу за 1918 г. в журнале Малой коллегии по утверждению штатов: по Замоскворецкому театру значится КАМЗОЛКИН Евгений Иванович. Время поступления с 15/IX 1918 г. За 1919 г. в книге личного состава рабочих и служащих Замоскворецкого Совета по Замоскворецкому театру значится КАМЗОЛКИН Евгений Иванович. За 1920–1921 гг. сведений о театре вообще не имеется. За 1922 г. в списках рабочих и служащих Замоскворецкого Совета на получение пайка II категории по Замоскворец. театру значится КАМЗОЛКИН Евг.Ив.».

[111] **Малинин Константин Николаевич**, председатель театральной секции Моссовета, член коллегии Отдела московских государственных театров (1918), заместитель председателя центротеатра и одновременно (до октября-ноября 1919) заведующий театрально-музыкальной секцией Московского отдела народного образования.

[112] В газете «Вестник театра» от 28 октября – 2 ноября 1919 г. за подписью «Вл. Бр-р» была помещена заметка, в которой, в частности, говорилось: «...Давно ощущается недостаток в таком техническом руководстве по устройству сцены в любом помещении. Евгений Камзолкин, будучи сам театральным работником, хорошо знаком с техникой сцены и поэтому его книжка очень ясна и обстоятельна. Прекрасно исполнены в книжке чертежи. Книжку смело можно рекомендовать вниманию инструкторов по рабочему и крестьянскому театру...».

[113] **Луначарский Анатолий Васильевич** (1875–1933), советский государственный и партийный деятель, писатель, художественный и литературный критик, нарком просвещения (1917–1929).

[114] Пикассятами и матиссятами приверженцы реалистического искусства называли последователей французских художников-импрессионистов испанца по происхождению Пабло Пикассо (Руис-

и-Пикассо) (1881–1973) и Анри Матисса (1869–1954). Интересный факт: 24 мая 1949 г. директор ГТГ в 1941–1951 гг. А.И. Замошкин, находясь в Венгрии и открывая в венгерской столице Художественный салон, объявил, что «Сезанна следует осудить, Матисс не умеет рисовать, Пикассо – разложенец».

[115] **Каменева (Розенфельд) Ольга Давыдовна** (1883–1941), жена Л.Б. Каменева (Розенфельда) – председателя Московского Совета в 1918–1919 гг. и сестра советского политического деятеля Л.Д. Троцкого (Бронштейна). Нелестная оценка Е.И. Камзолкина совпадает с характеристикой, данной О.Д. Каменевой В.Ф. Ходасевичем, писавшим, что она «...существо безличное, не то зубной врач, не то акушерка. Быть может, в юности она игрывала в любительских спектаклях. Заведовать Тео она вздумала от нечего делать и ради престижа».

[116] **Якулов Георгий Богданович** (1884–1928), живописец, график, театральный художник.

[117] **Лентулов Аристарх Васильевич** (1882–1943), живописец-авангардист, декоратор, член художественных обществ «Бубновый валет», ОМХ, АХРР, преподавал в ГСХМ, состоял в художественно-просветительной комиссии при Московском совете рабочих депутатов, членом коллегии отдела ИЗО Наркомпроса (1917–1918).

[118] **Рождественский Василий Васильевич** (1884–1963), живописец, театральный художник, член общества художников «Бубновый валет» (1911–1917), «Мир искусства» (1917–1922), «Московские живописцы» (1925).

[119] Возможно, имеется в виду кружок художников Замоскворецкого района «Творчество». Члены кружка провели три выставки: 1-я (1922, январь), 2-я (1922, июнь), 3-я (1923). Составив затем основное ядро художественного общества «Жизнь – творчество» (1924–1929), провели еще три выставки: 4-я (1924), 5-я (1928), 6-я (1929). Среди участников выставок были С.В. Герасимов, М.А. Добров, Н.М. Чернышёв, А.А. Пупарев, Н.Б. Терпсихоров.

[120] Объединенная (III Государственная) выставка картин состоялась в декабре 1919 г. – январе 1920 г. в салоне искусств «Единорог».

[121] 20-я выставка отдела ИЗО Наркомпроса (группа художников «Московского салона») состоялась в декабре 1920 г. – январе 1921 г. в Москве (ул. Большая Дмитровка, 11). Участвовало 24 художника, экспонировано 206 произведений. Издан каталог выставки. Она стала последней выставкой общества художников «Московский салон».

[122] Общество художников «Московский салон» распалось весной 1921 г.

[123] Художественная выставка «Красная Армия» (1918–1923) (4-я выставка АХРР) открылась 18 марта 1923 г. в Москве в помещении Музея Красной Армии и Флота. Участвовало 96 художников, экспонировано 244 произведения. Издан каталог выставки.

[124] См. комментарий 2.

[125] «Маковец» — общество художников (1924–1926). Основано бывшими членами Союза художников и поэтов «Искусство – жизнь» (1921–1924). Члены общества отстаивали высокую духовность искусства, выступали за наследование классических традиций.

[126] «Четыре искусства» — общество художников (1924–1931). Основано бывшими членами «Мира искусства», включало живописцев, графиков, скульпторов и архитекторов. Для членов объединения характерны стремление к выразительной декоративности, разработка новых принципов градостроительства. В 1931 г. часть его бывших членов вошли в АХР.

[127] **Свиридов Петр Петрович** (1877–1949), живописец, член московского общества художников «Жар-цвет».

[128] **Богаевский Константин Фёдорович** (1872–1943), живописец, акварелист, литограф, заслуженный деятель искусств РСФСР (1933), член-учредитель московского общества художников «Жар-цвет», член «Нового общества художников» (г. Санкт-Петербург), СРХ, «Мир искусства».

[129] **Волошин (Кириенко-Волошин) Максимилиан Александрович** (1877–1932), поэт, переводчик, критик, искусствовед, акварелист.

[130] **Оболенская Юлия Леонидовна** (1889–1945), живописец, член московского общества художников «Жар-цвет».

[131] Московское общество художников «Жар-цвет» (1923–1929) возникло 2 декабря 1923 г., объединив ряд живописцев и графиков, работающих в Петрограде, Харькове, Крыму и др. городах. В него вошли бывшие члены обществ художников «Мир искусства» и «Московский салон»: К.Ф. Богаевский, К.В. Кандауров, Е.И. Камзолкин, И.А. Менделевич, А.Э. Миганаджиан, П.П. Свиридов, Ю.Л. Оболенская, М.Е. Харламов, О.Л. Делла-Вос-Кардовская, К.С. Петров-Водкин. Своей программной задачей общество объявило композиционный реализм на основе художественного мастерства.

[132] **Прохоров Семён Маркович** (1873–1948), живописец, член московского общества художников «Жар-цвет».

[133] **Шаронов Михаил Андреевич** (1881–1957), живописец, член московского общества художников «Жар-цвет».

[134] **Симонов Александр Корнилович** (1875–1957), живописец, педагог.

[135] **Барсамов Николай Степанович** (1892–1976), живописец, член московского общества художников «Жар-цвет».

[136] **Петров-Водкин Кузьма Сергеевич** (1878–1939), живописец, график, театральный художник, член художественных обществ «Мир искусства», «Жар-цвет», «Четыре искусства» (1924), теоретик искусства, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР (1930).

[137] **Добужинский Мстислав Валерианович** (1875–1957), живописец, график, театральный художник, член общества художников «Мир искусства». Жил в Литве (с 1925), в Великобритании и США (с 1939).

[138] **Лаппо-Данилевский** (у Камзолкина – **Лапо-Данилевский) Александр Александрович** (1898–1920), живописец.

[139] **Приселков Сергей Васильевич** (1892–1959), живописец, рисовальщик, преподаватель АХ, доцент кафедры рисунка (1921–1929), заведующий живописным факультетом (1934), член московского общества художников «Жар-цвет».

[140] **Самохвалов Александр Николаевич** (1894–1974), живописец, график, театральный художник, иллюстратор, член объединения «Круг художников» (1926), «Октябрь» (1930).

[141] **Соколов Петр Иванович** (1892–1938), живописец.

[142] **Шведе-Радлова** (у Камзолкина – **Шведе) Надежда Константиновна** (1895–1944), живописец, член московского общества художников «Жар-цвет».

[143] **Радлов Николай Эрнестович** (1889–1942), живописец, график, театральный художник, искусствовед.

[144] **Радлова Эльза Яковлевна** (1888–1924), живописец, член московского общества художников «Жар-цвет».

[145] **Плещинский Илларион Николаевич** (1892–1961), живописец, член московского общества художников «Жар-цвет».

[146] **Остроумова-Лебедева Анна Петровна** (1871–1955), график, акварелист, народный художник РСФСР (1946), действительный член АХ СССР (1949), член общества художников «Мир искусства» (1899), «Четыре искусства» (1934).

[147] **Митрохин Дмитрий Исидорович** (1883–1973), график, пейзажист, член общества художников «Мир искусства» (1916), заслуженный деятель искусств РСФСР (1969).

[148] **Лансере Николай Евгеньевич** (1879–1942), живописец, член московского общества художников «Жар-цвет».

[149] **Кругликова Елизавета Сергеевна** (1865–1941), график.

[150] **Сергеев Сергей Петрович** (1884–1947), художник театра и кино, член художественных обществ «Московский салон», «Жар-цвет», МТХ, ОХР, ИССТР.

[151] **Пупарев Андрей Аркадьевич** (1880–1962), художник декоративно-оформительского искусства, педагог, член общества художников «Московский салон».

[152] **Сухотин Павел Сергеевич** (1884–?), заведующий отделом научно-технического оборудования ГИМ (1923), участник выставки общества художников «Жар-цвет».

[153] Выставка картин московского общества художников «Жарцвет» открылась 12 апреля 1924 г. в помещении Исторического музея. В ней участвовали 30 художников. Экспонировано 354 произведения живописи и графики. Издан каталог выставки.

[154] Е.И. Камзолкин выставил 20 живописных и графических работ («Суламифь», «Каменоломня», «Пахарь», «Колесница Ваала», «Иосиф и братья», «Агора», «Последний привет», «Отъезд», «Ночью», «Храм Изиды», «Человек и Сфинкс», «Элегия», «Луч», «Над миром», «Летняя ночь», «Лавочка гончара», «В неведомую страну», «Одиссея: совет богов» – собственность Н.Д. Васильева, «Одиссей у Калипсо» – собственность Н.Д. Васильева, «Рисунок»).

[155] **Фёдоров-Давыдов Алексей Александрович** (1900–1969), художественный критик, историк искусства, педагог, член-корреспондент АХ СССР (1958).

[156] Сезаннистами критика называла последователей французского художника-импрессиониста Поля Сезанна (1839–1906), образовавших в начале 1910-х гг. XX в. ядро общества «Бубновый валет» (И.И. Машков, П.П. Кончаловский, А.В. Куприн, А.В. Лентулов, В.В. Рождественский, Р.Р. Фальк). См. комментарий 114.

[157] **Бабинский Михаил Соломонович** (1880–1941), скульптор.

[158] **Архипов Абрам Ефимович** (1862–1930), живописец, член ТПХВ (1891), СРХ, преподавал в МУЖВЗ (1894–1918), ГСХМ (1918–1920), ВХУТЕМАСе (1922–1924), народный художник РСФСР (1927).

[159] **Кардовский Дмитрий Николаевич** (1866–1943), живописец, график, театральный художник, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР (1929).

[160] **Лансере Евгений Евгеньевич** (1875–1946), график, живописец, монументалист, театральный художник, член общества художников «Мир искусства», преподавал в Тбилисской АХ (1922–1934), АХ (1934–1938), народный художник РСФСР (1945).

[161] **Домогацкий Владимир Николаевич** (1876–1939), скульптор.

[162] Выставка картин московского общества художников «Жарцвет» состоялась в 1925 г. в помещении Исторического музея. В ней участвовали 52 художника и скульптора, экспонировано 395 произ-

ведений. Е.И. Камзолкин выставил 2 живописные работы («Интернационал» и «Освобождённые рабы»), 2 графические работы (рисунки «Разрушенный мир») и 4 эскиза декораций к пьесе Р. Лотара «Король – арлекин».

[163] **Аладжалов Мануил (Манук) Христофорович** (1862–1934), живописец, пейзажист, экспонент московского общества художников «Жар-цвет».

[164] Возможно, **Вульф (Якунчикова) Вера Васильевна** (1871–1923), художник прикладного искусства, экспонент московского общества художников «Жар-цвет».

[165] **Сухотина Марина Алексеевна** (1888–1935), живописец, график, экспонент московского общества художников «Жар-цвет», АХР.

[166] **Ульянов Николай Павлович** (1875–1949), живописец, график, член художественных обществ МТХ, СРХ, «Мир искусства», «Четыре искусства». Впоследствии развил тему рисунка, о котором упоминает Е.И. Камзолкин, и написал картину «А.С. Пушкин и Н.Н. Пушкина на придворном балу перед зеркалом» (1937).

[167] **Мешков Василий Васильевич** (1893–1963), живописец, заслуженный деятель искусств РСФСР (1944), народный художник РСФСР (1963), действительный член АХ СССР (1958), лауреат Государственной премии СССР (1951).

[168] **Фейнберг Леонид Евгеньевич** (1896–1980), живописец.

[169] Выставка картин московского общества художников «Жар-цвет» состоялась в 1926 г. в помещении Центрального дома ученых ЦЕКУБУ. В ней приняли участие 33 художника, экспонировано 141 произведение. Е.И. Камзолкин показал 6 живописных работ («Юность», «Сквозь зелень», «Новый Лель», «На восходе», «Внутри», «Истома»). Издан каталог выставки.

[170] «Своими программными задачами общество «Жар-цвет» считает композиционный реализм на основе художественного мастерства», – говорилось во введении к каталогу этой выставки.

[171] **Оболенский Михаил Васильевич** (1896–1979), живописец.

[172] **Малютина Ольга Сергеевна** (1894–1979), живописец, член МОССХ (1933).

[173] Выставка живописи О.С. Малютиной, М.В. Оболенского, М.Е. Харламова проходила с 31 июля по 20 августа 1944 г. в выставочном зале Художественного фонда СССР (ул. Горького, 15). Экспонировано 17 работ 1936–1944 гг. О.С. Малютиной, 11 работ 1939–1944 гг. М.В. Оболенского и 16 работ 1927–1943 гг. М.Е. Харламова. Издан каталог выставки.

[174] Имеется в виду картина М.Е. Харламова «Наша Родина» (1943).

[175] Перефразированная реплика городничего из комедии Н.В. Гоголя «Ревизор».

[176] **Коншина Александра Ивановна** (1838–1914), после смерти мужа-промышленника И.Н. Коншина (1828–1898) унаследовала 10,5 млн руб., ликвидировала промышленные предприятия и, не имея детей, занялась благотворительностью. После ее смерти дача и дом в Москве были приняты в ведение города.

[177] Своё отношение к солнцу Е.И. Камзолкин выразил в стихотворении и прозе, написанном в 1910-х годах в период учебы в МУЖВЗ. По свидетельсту его сестры В.И. Камзолкиной, последними словами художника были «Дайте мне солнце...».

[178] **Щербиновский Дмитрий Анфимович** (1867–1926), живописец.

[179] **Кун Николай Альбертович** (1877–1940), педагог, историк, исследователь и популяризатор мифологии, автор книги «Легенды и мифы Древней Греции» (1914).

[180] Выставка московского общества художников «Жар-цвет» проходила с 8 апреля по 8 мая 1928 г. в помещении Анатомического театра 1-го МГУ (ул. Моховая, 10). В ней приняли участие 53 художника, экспонировано 401 произведение. Отдел выставки был посвящен 30-летию художественной деятельности члена-учредителя общества К.Ф. Богаевского. Е.И. Камзолкин выставил 12 живописных работ («Солнечный луч. Деревня», «Новая изба», «Дни покоя», «Проходящий по дороге», «Осеменение», «Пахота», «Жатва», «Отдых», «Встреча», «Девочка с куклой», «Будет ливень», «Рябина»). Издан каталог.

[181] Вторая выставка картин ОХР открылась в марте 1928 г. Участвовало 29 художников, экспонировано 296 произведений. Издан каталог.

[182] **Сидоров Алексей Алексеевич** (1891–1978), историк искусства, художественный критик, член-корреспондент АН СССР (1946), заслуженный деятель искусств РСФСР (1947). В статье, помещенной в каталоге выставки московского общества художников «Жар-цвет» (1928), он писал: «Группа художников, объединившихся в общество «Жар-цвет», представляет собой струю искусства нашего, наиболее, быть может, насыщенную традицией. Рядом с иными группировками представляется, что может быть именно «Жар-цвету» принадлежит в современности самое ответственное место: центра ... Консервативные группировки будут всегда стремиться беречь содержание в искусстве, новаторские будут искать новые формы. Искания же

композиционных задач останутся на долю центра: и по существу не в нём ли всегда «центр тяжести» всякого искусства».

[183] **Лобанов Виктор Михайлович** (1883–1970), искусствовед, заслуженный деятель искусств РСФСР (1946), член-корреспондент АХ СССР (1947), автор книг по истории русского и советского искусства.

[184] Фактический развал московского общества художников «Жар-цвет» был следствием неудачной попытки утвердить в Отделе административного надзора НКВД новую редакцию устава. 3 декабря 1928 г. НКВД направил в Наркомпрос (Главискусство) запрос следующего содержания: «Препровождая при сем материал по утверждению устава объединения художников-композиторов-живописцев «Жар-цвет», Отдел административного надзора просит дать заключение о целесообразности организации данного объединения, а также сообщить, требуется ли включение в устав параграфа о предоставлении вам отчетности и проч. сведений для осуществления идеологического наблюдения за деятельностью объединения в соответствии со ст. 29 постановления ВЦИК и СНК РСФСР от 6/ II–28 г. («Известия», 29/II–28 г.). Сообщается для сведения, что согласно ст.17 постановления ВЦИК и СНК РСФСР ответ ожидается не позднее месячного срока, по истечении которого Наркомвнудел разрешает вопрос независимо от заключений ведомств. Приложение: устав, протокол собрания учредителей и список учредителей. Референт Малаева».

В ответе Главискусства говорилось: «По поводу проекта устава Объединения художников-композиторов-живописцев «Жар-цвет» Главискусство считает нужным указать:

1) Цель объединения, фактически исчерпывающуюся согласно п. 1-го устава организацией выставок, Главискусство считает чересчур узкой основой для существования самостоятельной художественной группировки. По составу же художников, входящих в объединение «Жар-цвет», Главискусству не приходится отстаивать ни идеологической, ни формально-художественной ценности этой группы в плане задач, стоящих перед советским изобразительным искусством.

2) В порядке формальных замечаний по содержанию устава приходится отметить:

а) включение в уставное наименование термина «художники-композиторы» вызывает (*пропущено*). Приемлемый в плане теоретических разграничений и характеристика, как обозначение творческой группы художников, термин этот («композитор») неприемлем для бытового и юридического определения художников;

б) в уставе отсутствуют параграфы о предоставлении Главискусству отчетности и других сведений (о составе параграф 9), что было бы совершенно необходимо в интересах осуществления идеологического руководства группой со стороны Главискусства.

В связи с изложенным Главискусство хотя и не возражает против регистрации объединения «Жар-цвет», не считает возможным поддержать возбужденное ходатайство. Нач. Главискусства А. Свидерский».

24 декабря 1928 года НКВД извещает учредителя П.П. Свиридова, копия в Наркомпрос (Главискусство): «Ввиду того, что объединение художников «Жар-цвет» ограничивает свои задачи исключительно устройством выставок, Народный Комиссариат Внутренних Дел считает организацию объединения «Жар-цвет» для осуществления этой чересчур узкой задачи нецелесообразным, а посему в утверждении устава названного объединения отказывает. С получением сего Народный Комиссариат Внутренних Дел предлагает поставить в известность всех учредителей объединения об отказе в утверждении устава и прекратить всякую деятельность от имени объединения художников-композиторов-живописцев «Жар-цвет». Народный Комиссар Внутренних Дел В.Л. Толмачев».

На письме имеется следующая резолюция: «Об-во извещено НКВД. К делу. К.А. Прошу сообщить об-ву «Жар-цвет» о том, что НКВД отказал в утверждении их устава. 29.XII.1928».

[185] Выставка московского общества художников «Жар-цвет» проходила в мае–июне 1929 г. в помещении Центрального клуба Нарпита (ул. Большая Дмитровка, 26). Участвовало 44 художника, экспонировано 188 произведений. Е.И. Камзолкин выставил 9 живописных и графических работ. В их числе: «Девушка с вёдрами», «Три девушки идут с сенокоса», «Лошадь и крестьянин», «С поля», «Отцы у сельсовета» (рисунок) и др. Издан каталог.

[186] Ликвидационное собрание состоялось 12 апреля 1930 г. На нем присутствовало 22 члена московского общества художников «Жар-цвет». Участники собрания приняли тезисы декларации общества следующего содержания:

«1. Искусство, к какому бы виду оно ни принадлежало, не может быть оторвано от политического и социально-бытового строения страны;

2. Общество направляет свою деятельность на поднятие художественного и культурного развития рабоче-крестьянских масс путем работы исключительно по задачам и темам, отвечающим социалистическому строительству страны;

3. Считая антирелигиозную пропаганду наиболее отсталым

фронтом в социалистическом строительстве, необходимо углубить антирелигиозную пропаганду путем научно-художественной работы общества;

4. Общественный просмотр и социалистическое соревнование являются реконструктивным методом для построения социальной структуры общества;

5. Шефство над рабочим клубом, заводом, колхозом и другими рабоче-крестьянскими организациями считать необходимой общественной работой;

6. Работа общества проходит на основе мастерства и композиционного реализма.

а) На основании принятых вышеизложенных тезисов предложенную выставку этого года снять с очереди как не отвечающую основным тезисам.

б) Ввиду реконструкции общества необходимо изменить название «Жар-цвет».

в) Произвести перерегистрацию членов общества, приняв за основу мастерство и общественно-политическую значимость».

[187] **Гранди (Гадицкий) Василий Иванович** (1890–1970), живописец, монументалист, член московского общества художников «Жар-цвет», МОССХ (1942). В составе коллектива художников участвовал в восстановлении панорам «Оборона Севастополя» (1952–1954), «Бородинская битва» (1960–1962).

[188] **Бударин Николай Васильевич** (1900–1959), актер Малого театра (1922–1959).

[189] **Вышеславцев Николай Николаевич** (1890–1952), график, педагог.

[190] **Такке Борис Александрович** (1889–1951), живописец.

[191] Доступные к настоящему моменту биографические материалы не дают достаточных оснований для идентификации всех участников собраний по созданию нового общества художников, о котором здесь пишет Е.И. Камзолкин.

[192] Е.И. Камзолкин вступил в ОХР в феврале 1931 г. Ему был выдан членский билет № 68.

[193] **Сытин Иван Дмитриевич** (1851–1934), предприниматель в области издательского дела, полиграфического производства и книготорговли. Издательскую деятельность начал в Москве в 1876 г. и к началу XX в. его издательство стало крупнейшим в России. После 1917 г. был консультантом Госиздата, а его бывшая типография преобразована в Первую образцовую типографию, выпускающую многотиражные книжные издания.

[194] **Орановский Евгений Владимирович** (1880–1951), скульптор, живописец, педагог, общественный деятель.

[195] Возможно, **Сергеев Кирилл Спиридонович** (1909–1988), живописец, окончил МХИ (1930).

[196] **Бычков Вячеслав Павлович** (1877–1954), живописец, педагог, придерживался традиций русской реалистической школы, член МОССХ (1932).

[197] **Эберман Максимилиан Владимирович** (1883–1952), живописец, член общества художников «Московский салон», автор эмблемы этого общества.

[198] Выставка объединения работников изобразительных искусств ИССТР открылась 24 июля 1932 г. в Москве, в выставочном зале кооператива «Художник» и состояла из работ членов бывшего ОХР. Участвовало 34 художника, экспонированы 247 станковых произведений, ряд декоративных работ и оформительских проектов.

[199] В ГТГ хранится живописная работа Е.И. Камзолкина «На помещика. 1905 год» (1930).

[200] Союзы советских художников в союзных и автономных республиках, краях, областях и городах начали создаваться с 1932 г. после Постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Постановление СНК СССР № 922 «Об образовании Союза советских художников СССР» было принято 21 июня 1939 г.

[201] Правильно: Московское отделение союза советских художников (МОССХ) РСФСР.

[202] **Вольтер Алексей Александрович** (1889–1974), живописец, участник художественных выставок (с 1911), директор Центрального кустарного музея ВСНХ СССР (1920–1928), один из инициаторов и учредителей АХРР (1922–1932), член АХ СССР (1924), член МОССХ (1932), директор ГТГ (1932–1934), председатель правления МОССХ (1932–1937).

[203] Правильно: Всесоюзный комитет по делам искусств – государственный орган, осуществлявший руководство всеми видами искусств (1936–1946 гг. – при СНК СССР, 1946–1953 гг. – при Совете министров СССР). В него входили Главное управление театров, Главное управление музыкальных учреждений, Главное управление цирков и т. д. В 1939 г. при Всесоюзном комитете по делам искусств учреждён Художественный совет с секциями театра и драматургии, музыки и изобразительного искусства. В 1953 г. функции комитета по делам искусств переданы Министерству культуры СССР. Что ка-

сается приказа, о котором пишет Е.И. Камзолкин, то в его архиве сохранилось письмо Всесоюзного комитета по делам искусств при СНК СССР от 3 декабря 1937 г., направленное в МОССХ (копия Е.И. Камзолкину), следующего содержания: «ИЗОУправление Всесоюзного комитета по делам искусств считает необходимым посетить худ. Камзолкина и посмотреть имеющиеся у него работы. Нужно ему помочь в организации выставки. И.о. начальника ИЗО Управления Замошкин».

[204] **Шегаль Григорий Михайлович** (1889–1956), живописец, график, член АХРР (1928).

[205] **Покаржевский Петр Дмитриевич** (1889–1968), живописец, член художественных обществ «Бытие» (1922), АХРР (1923), преподавал в МХИ (1937).

[206] **Танклевский Леонид Захарович** (1906–1984), живописец.

[207] Персональная выставка картин, этюдов и рисунков Е.И. Камзолкина открылась 25 мая 1938 г. в помещении Центрального клуба строителей им. Ф.Э. Дзержинского (Разгуляй, Доброслободский пер., 5). Выставлено 60 живописных и 42 графические работы. Изданы пригласительный билет и каталог.

[208] **Куприн Александр Васильевич** (1880–1960), живописец-авангардист, член-учредитель общества художников «Бубновый валет» (1910–1927), член ОМХ, член-корреспондент АХ СССР (1954), заслуженный деятель искусств РСФСР (1956).

[209] **Савицкий Георгий Константинович** (1887–1949), живописец, член АХРР, действительный член АХ СССР (1949), лауреат Государственной премии СССР (1942).

[210] **Ромадин Николай Михайлович** (1903–1987), живописец, народный художник СССР (1971), действительный член АХ СССР (1967), лауреат Государственной премии СССР (1946) и Ленинской премии (1980).

[211] **Фролова Нина Федоровна** (1903–?), музеевед, заведующая секцией живописи и театра МОССХ.

[212] **Белозёров (Белозёров-Быльнин) Сергей Нилович** (1889–1957), скульптор.

[213] **Никишин Георгий Степанович** (1903–1961), живописец, ученик Е.И. Камзолкина.

[214] **Стройкова Елена Алексеевна** (1897–1979), живописец.

[215] **Бялыницкий-Бируля Витольд Каэтанович** (1872–1957), живописец, член ТПХВ (1904), СРХ, общества им. А.И. Куинджи, АХРР (1922), МОССХ (1932), народный художник БССР (1944) и РСФСР (1947), действительный член АХ СССР (1947).

[216] **Корнилов Фёдор Яковлевич** (1888–1973), живописец, член МТХ (1931), СХ СССР (1947), участник областных, республиканских, всесоюзных и зональных выставок (1917–1973).

[217] **Асташин Николай Иванович** (1912–1991), фотокорреспондент газеты «Сталинская правда» (1940), фотограф Пушкинской бытовой артели (1948–1960).

[218] Районная выставка художественного творчества состоялась в феврале-марте 1942 г. в помещении комитета ВКП(б) г. Пушкино Московской области. Газета «Сталинская правда» за 10 марта 1942 г. поместила информацию «С выставки», в которой, в частности, говорится: «Большая культура, знание природы и любовь к ней видны в картинах «Простор», «Серебрянка» и «Заготовка дров» художника Е.И. Камзолкина». В материале упоминаются и другие участники выставки: С.Н. Белозёров-Быльнин, М. Серёгин, Г.С. Никишин, Е.А. Стройкова, приводятся некоторые отзывы из книги посетителей.

[219] **Бакшеев Василий Николаевич** (1862–1958), живописец, передвижник, преподавал в МУЖВЗ (1894–1918), действительный член АХ СССР (1947), народный художник СССР (1956), лауреат Государственной премии СССР (1943).

[220] **Членова Елена Владимировна** (1895–?), заведующая выставочным сектором МОССХ.

[221] **Бескин Осип Мартынович** (1892–1969), искусствовед, художественный критик.

[222] **Яковлев Михаил (Мишель) Николаевич** (1880–1942), живописец.

[223] Имеется в виду выставка пейзажа, открывшаяся 1 августа 1944 г. в Москве, в выставочном зале МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11). Участвовало 98 художников, экспонировано 208 произведений живописи и графики. Е.И. Камзолкин выставил живописные работы «Пробуждение» (1942) и «Всходы» (1943). Издан каталог.

[224] Выставка этюдов П.П. Соколова-Скаля «Берлин» открылась 1 августа 1944 г. в выставочном зале Московского художественного фонда (ул. Горького, 15). Экспонировалось 20 живописных работ и 5 рисунков. Издан пригласительный билет-каталог.

[225] Выставка к 60-летию со дня рождения и 40-летию художественной деятельности С.В. Герасимова открылась 30 декабря 1945 г. в выставочном зале МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11). Экспонировано 136 живописных и графических работ 1905–1945 гг. Издан иллюстрированный каталог. Далее Е.И. Камзолкин имеет в виду картины С.В. Герасимова «Восстание Пугачёва» (1945), «Мать партизана» (1943) и «Колхозный праздник» (1936).

[226] **Некрасов Николай Алексеевич** (1821–1877), поэт, прозаик, критик, издатель.

[227] Е.И. Камзолкин вспоминает о выставке картин С.В. Герасимова, состоявшейся в 1936 г. в ГМИИ им. А.С. Пушкина (ул. Волхонка, 12), на которой было выставлено 290 живописных и графических работ 1906–1936 гг.

[228] **Голубева Елизавета Семёновна** (1891–1967), сотрудник Центрального партийного архива Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС (1924–1952).

[229] Правильно: Московская областная организация союза советских художников (МООССХ) РСФСР.

[230] **Гржебин Товий Наумович** (1896–?), член МОССХ (1936), исключен, восстановлен (1944), руководитель художественных мастерских парка им. И.В. Сталина (Измайлово), член художественного совета товарищества «Советский график» (1944). Исключён из членов МОССХ (1948).

[231] Сведений о персональной выставке Е.И. Камзолкина в названных городах не обнаружено.

[232] Фрагмент дневника купирован.

[233] Е.И. Камзолкин, видимо, приводит рассказ Е.А. Стройковой о взяточничестве и финансовых махинациях в руководстве МОССХ.

[234] **Саврасов Алексей Кондратьевич** (1830–1897), живописец, передвижник. Один из родоначальников русского реалистического пейзажа. Выставка «А.К. Саврасов. К 50-летию со дня смерти художника», о которой пишет Е.И. Камзолкин, состоялась в 1948 г. в ГТГ (Лаврушинский пер.,10). Экспонированы живописные работы 1850–1892 гг., рисунки и акварели 1848–1894 гг. Издан иллюстрированный каталог.

[235] **Куинджи Архип Иванович** (1841–1910), живописец, член ТПХВ (1875), инициатор создания Общества художников (впоследствии общество им. А.И. Куинджи), руководитель пейзажной мастерской в АХ (1894–1897). Уволен за поддержку студенческих волнений.

[236] **Шишкин Иван Иванович** (1832–1898), живописец, график, офортист, член-учредитель ТПХВ, руководитель пейзажной мастерской в АХ (1894–1895). Создал классические образцы искусства пейзажа.

[237] **Васильев Фёдор Александрович** (1850–1873), живописец, пейзажист.

[238] **Куклинский Сергей Иванович** (1899–1967), живописец, член МОССХ (1932).

[239] **Суриков Василий Иванович** (1848–1916), живописец, мастер исторической картины, передвижник. Е.И. Камзолкин имеет в виду его картину «Меншиков в Берёзове» (1883).

[240] **Репин Илья Ефимович** (1844-1930), живописец, портретист, график, передвижник, педагог. Е.И. Камзолкин имеет в виду его картину «Крестный ход в Курской губернии» (1880–1883).

[241] **Цыбина Елизавета Тимофеевна** (1883–1975), организатор, первый директор и педагог детской музыкальной школы № 1 г. Пушкино Московской области.

[242] **Волкова Юлия Михайловна** (р.1927), дочь Е.А. Стройковой. См. комментарий 214.

[243] **Дубинский Михаил Исаевич** (1881–1941), живописец.

[244] Имеется в виду **Слесарева Юлия Алексеевна** (1901–1988). Во время Великой Отечественной войны вместе с двумя детьми находилась в эвакуации в г. Свердловске. Ее муж В.И. Слесарев (1902–1973) в это время был на фронте. Биографические сведения о Ю.А. и В.И. Слесаревых записаны со слов Ю.М. Волковой. См. комментарий 242.

[245] Отточие документа.

[246] Выставка живописи к 75-летию со дня рождения и 60-летию творческой деятельности В.К. Бялыницкого-Бируля открылась 19 октября 1947 г. в выставочном зале МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11). Экспонировано 134 произведения. Издан каталог.

[247] Е.И. Камзолкин имеет в виду небольшую выставку произведений В.К. Бялыницкого-Бируля к торжественному заседанию, посвящённому 75-летию со дня рождения, открытую 21 марта 1947 г. в выставочном зале МОССХ (ул. Горького, 48).

[248] Отточие документа.

[249] Выставка живописи и графики, посвященная 60-летию творческой деятельности В.Н. Бакшеева, открылась 9 декабря 1947 г. в выставочном зале МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11). Экспонировано 155 произведений. Издан каталог.

[250] Выставка произведений живописи и скульптуры А.В. Куприна и Г.И. Кепинова (1886–1966) состоялась в 1948 г. в выставочном зале МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11). Экспонировано 95 работ 1924–1947 гг. А.В. Куприна и 28 работ 1919–1947 гг. Г.И. Кепинова. Издан иллюстрированный каталог.

Выставка произведений выдающегося русского художника И.И. Шишкина открылась 31 марта 1948 г. в выставочном зале ССХ СССР (ул. Кузнецкий мост, 20). Экспонировано около 60 живописных работ из ГТГ, других музеев и частных коллекций.

[251] Перефразированная цитата из «Песни о Соколе» А.М. Горького.

[252] Выставка произведений художника Г.К. Савицкого состоялась в 1948 г. в выставочном зале МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11). Экспонированы 121 живописная работа 1917–1948 гг., 100 графических работ 1919–1947 гг. Издан иллюстрированный каталог. См. комментарий 209.

[253] **Савицкий Константин Аполлонович** (1844–1905), живописец, член ТПХВ (1878), преподавал в МУЖВЗ (1891–1897), директор художественного училища в Пензе (1897).

[254] **Соколов Василий Иванович** (1891–1972), живописец, художник декоративно-прикладного искусства.

[255] **Хохряков Николай Николаевич** (1857–1928), живописец, график. Его выставка произведений состоялась в августе 1948 г. в выставочном зале ССХ СССР (ул. Кузнецкий мост, 20). Экспонировались живопись, рисунки и офорты 1880–1928 гг. Издан иллюстрированный каталог.

[256] Е.И. Камзолкин, видимо, имеет в виду «Выставку произведений И.И. Шишкина к 50-летию со дня смерти. 1898–1948», которая состоялась в ГТГ (Лаврушинский пер., 10) в 1948 году.

[257] Е.И. Камзолкин цитирует стихотворение М.Ю. Лермонтова «На севере диком стоит одиноко...»

[258] **Бубнов Александр Павлович** (1908–1964), живописец, член художественных обществ ОМАХР, АХРР, член-корреспондент АХ СССР (1954), лауреат Государственной премии СССР (1948). Его персональная выставка, о которой пишет Е.И. Камзолкин, состоялась в 1948 г. в выставочном зале МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11). Экспонировалось 204 произведения живописи, графики 1936–1948 гг. Издан каталог.

[259] **Васнецов Виктор Михайлович** (1848–1926), живописец, член ТПХВ (1876), монументалист, театральный художник, автор ряда архитектурных работ.

[260] **Вишняк Евгения Александровна** (1909–?), искусствовед, работала в Наркомпросе (1933–1935), консультант в Центральном бюро МОССХ (1935–1938), член МОССХ (1942).

[261] **Коровин Константин Алексеевич** (1861–1939), живописец, член художественных обществ «Мир искусства», СРХ, преподавал в МУЖВЗ и ГСХМ (1901–1919). Жил за границей (с 1923).

[262] **Серов Валентин Александрович** (1865–1911), живописец, график, член ТПХВ (1894), член общества художников «Мир искусства»

(1900), преподавал в МУЖВЗ (1897–1909). Вышел из состава преподавателей МУЖВЗ, отстаивая право художника-руководителя отбирать учеников по своему усмотрению, основываясь на единственном критерии – талантливости.

[263] **Кружков Владимир Семёнович** (1905–1991), доктор философских наук (1950), член-корреспондент АН СССР (1953), лауреат Государственной премии СССР (1952).

[264] **Сокольников Михаил Порфирьевич** (1898–1979), искусствовед, член МОССХ (1940), заслуженный деятель искусств РСФСР (1965). Книга М.П. Сокольникова «А.М. Герасимов – жизнь и творчество», о которой упоминает Е.И. Камзолкин, вышла в Москве в издательстве «Искусство» (1954).

[265] Выставка произведений художника Г.М. Шегаля к 60-летию со дня рождения и 30-летию творческой деятельности состоялась в апреле 1949 г. в выставочном зале МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11). Экспонировалась 201 живописная работа 1929–1949 гг. Издан иллюстрированный каталог.

[266] Е.И. Камзолкин имеет в виду картину Г.М. Шегаля «Бегство Керенского из Гатчины в 1917 году» (1936–1938).

[267] Выставка произведений А.Е. Архипова проходила с 16 апреля по 15 мая 1949 г. в выставочном зале ССХ СССР (ул. Кузнецкий мост, 20). Экспонировалось 83 живописных и 18 графических работ. Издан иллюстрированный каталог.

[268] **Пастернак Леонид Осипович** (1862–1945), живописец, график, член общества «36 художников» (1901–1902), член-учредитель общества СРХ (1903–1917), преподавал в ГСХМ – ВХУТЕМАСе (1894–1921).

[269] Е.И. Камзолкин имеет в виду картину А.Е. Архипова «По реке Оке» (1890).

[270] **Малявин Филипп Андреевич** (1869–1940), живописец, график, рисовальщик, член СРХ. Жил за границей (с 1922).

[271] **Хмелько Михаил Иванович** (1919–1996), живописец, народный художник УССР (1963), лауреат Государственной премии СССР (1948, 1950).

[272] **Поленов Василий Дмитриевич** (1844–1927), живописец-реалист, график, член ТПХВ (1878), театральный художник, преподавал в МУЖВЗ (1882–1895), народный художник РСФСР (1926).

[273] **Нисский Георгий Григорьевич** (1903–1987), живописец, график, действительный член АХ СССР (1958), народный художник РСФСР (1965), лауреат Государственной премии СССР (1951).

[274] **Айвазовский Иван (Гайвазовский Ованес) Константинович** (1817–1900), живописец-маринист. Жил в Феодосии (с 1845), где открыл первую в России периферийную картинную галерею (1880).

[275] См. комментарий 251.

[276] Е.И. Камзолкин имеет в виду передвижную выставку живописи и графики, которая проходила в июне–июле 1949 г. в передовых колхозах Московской области: в колхозе «Память Ильича» (Мытищинский район) и колхозе им. Л.М. Кагановича (пос. Черкизово). В выставке участвовало 10 художников, экспонировалось 43 произведения.

[277] **Рабкин Зиновий Ильич** (1892–?), член МОССХ (1944), заместитель начальника цеха живописи Живописно-скульптурного комбината МТХ, руководитель Постоянной художественной выставки.

[278] Всесоюзная художественная выставка 1949 г. открылась 6 ноября в Москве, в ГТГ (Лаврушинский пер., 10). Участвовало 469 художников, экспонировано 1162 произведения. Издан каталог.

[279] **Лактионов Александр Иванович** (1910–1972), живописец, график, действительный член АХ СССР (1958), народный художник РСФСР (1969), лауреат Государственной премии СССР (1948). Е.И. Камзолкин имеет в виду его картину «Вновь я посетил...» (А.С. Пушкин в Тригорском) (1949).

[280] Е.И. Камзолкин имеет в виду картину А.М. Герасимова «Есть метро! (Выступление И.В. Сталина в Колонном зале Дома союзов на торжественном заседании, посвящённом пуску метро. 1935 год)» (1949).

[281] **Ромас** (у Камзолкина – **Ромыс**) **Яков Дорофеевич** (1902–1969), живописец, декоратор-оформитель, преподавал в Московском художественном училище «Памяти 1905 года» (1932–1936), МХИ (1949–1950), главный художник ВСХВ (1950–1954).

[282] **Пузырьков Виктор Григорьевич** (1918–1999), живописец, заслуженный деятель искусств УССР (1951), народный художник УССР (1963), член-корреспондент АХ СССР (1964), народный художник СССР (1979), лауреат Государственной премии СССР (1948, 1950). Е.И. Камзолкин имеет в виду его картину «И.В. Сталин на крейсере «Молотов» (1949).

[283] **Ефанов Василий Прокофьевич** (1900–1978), живописец, педагог, народный художник СССР (1965), действительный член АХ СССР (1947), лауреат Государственной премии СССР (1941, 1946, 1948, 1950, 1952). Е.И. Камзолкин имеет в виду его картину «Передовые люди Москвы в Кремле (Торжественное вручение ордена Ленина

городу Москве в честь 800-летия)» (1949), написанную совместно с С.И. Дудником, Ю.П. Кугачем, К.М. Максимовым и В.Г. Цыплаковым.

[284] **Брюллов Карл (Брюле Шарль) Павлович** (1799–1852), живописец, рисовальщик, профессор АХ. Жил в Италии (1823–1835, 1850). Член парижской, римской и флорентийской академий.

[285] **Яковлев Борис Николаевич** (1890–1972), живописец, член АХРР, народный художник РСФСР (1962), действительный член АХ СССР (1958).

[286] **Одинцов Владимир Григорьевич** (1902–1957), живописец-монументалист.

[287] **Делла-Вос-Кардовская** (у Камзолкина – **Дела-Вос-Кардовская**) **Ольга Людвиговна** (1875–1952), живописец, график, экспонент СРХ, член московского общества художников «Жар-цвет» (1923-1929), ССХ (1931), МОССХ (1932).

[288] **Лобанова Юлия Васильевна** (1897–1972), член АХРР, руководитель выставки «Окна ТАСС» (1942), член МОССХ (1943).

[289] Выставка «Аполлинарий Михайлович Васнецов. 1856–1933» проходила в апреле–мае 1950 г. в выставочном зале ССХ СССР (ул. Кузнецкий мост, 20). Экспонировалось 272 произведения, включая ранние работы (1860–1870), иллюстрации (1880–1885), пейзажи (1900–1910), эскизы театральных декораций, а также работы советского периода: пейзажи Москвы и Подмосковья (1919–1927), Старая Русь, Старая Москва (1920).

[290] **Либаков Михаил Вадимович** (1889–1953), художник театра, член МОССХ (с 1934).

[291] **Яффе Марк Ефимович** (1893–1951), живописец.

[292] **Яковлев Василий Николаевич** (1893–1953), живописец, член АХРР (1922), народный художник РСФСР (1943), член АХ СССР (1947), лауреат Государственной премии СССР (1943, 1949).

[293] **Белянин Николай Яковлевич** (1888–1962), живописец.

[294] Выставка «И.К. Айвазовский. 1817–1900 (50 лет со дня смерти)» проходила в июне–июле 1950 г. в выставочном зале ССХ СССР (ул. Кузнецкий мост, 20). Экспонировалось 117 живописных и графических работ (1830–1890). Издан каталог.

[295] Е.И. Камзолкин размышляет об истоках исторической живописи В.И. Сурикова по его картинам «Покорение Сибири Ермаком» (1895), «Утро стрелецкой казни» (1881), «Боярыня Морозова» (1887), «Меншиков в Берёзове» (1883).

[296] **Рёрих (Рерих) Николай Константинович** (1874–1947), живописец,

театральный художник, археолог, писатель, инициатор движения в защиту памятников культуры, действительный член АХ СССР (1949). Эмигрировал в США (1920), жил в Индии.

[297] **Шиллер Иоганн Фридрих** (1759–1805), немецкий поэт, драматург и теоретик искусства Просвещения. Один из основоположников немецкой классической литературы. В драме «Разбойники» (1781) выражено мятежное стремление к свободе и утверждение человеческого достоинства.

[298] См. комментарий 199.

[299] **Верхарн Эмиль** (1855–1916), бельгийский поэт, драматург, критик. В пьесе «Зори» (1898) воспето народное восстание.

[300] На запрос в ГТГ получен ответ: «Государственная Третьяковская галерея сообщает, что в собрании музея имеется одно из произведений живописи художника Евгения Ивановича Камзолкина из серии «1905 год»: «На помещика. 1905 год», бумага, масло 30x61. В связи с отсутствием печатного оттиска на данное произведение просим Вас обратиться в научно-справочный отдел фотоматериалов ГТГ (негатив № 43097). Данные о художнике вы можете получить из каталога «Автопортрет» 1977 г. Генеральный директор ГТГ Родионов В.А., зав. отделом учета произведений искусства Антонович Л.Д.»

[301] Выставка картин и этюдов художников В.П. Бычкова и Е.И. Камзолкина проходила с 18 августа по 17 сентября 1950 г. в выставочном зале ССХ СССР (ул. Кузнецкий мост, 20). Е.И. Камзолкин представил 80 живописных и графических работ. Издан иллюстрированный каталог.

[302] См. комментарий 414.

[303] **Масленников** (у Камзолкина – **Масляников**) **Николай Николаевич** (1895–1950), живописец, член МОССХ (1932).

[304] **Козлов Николай Георгиевич** (1900–1978), живописец, член МОССХ (1932).

[305] **Решетников Фёдор Павлович** (1906–1998), живописец, народный художник СССР (1974), действительный член (1953), вице-президент (1974) АХ СССР, лауреат Государственной премии СССР (1942, 1951).

[306] **Чайковский Пётр Ильич** (1840–1893), композитор, создавший величайшие образцы опер, балетов, симфонических и камерных произведений, дирижёр.

В книге отзывов посетителей выставки В.П. Бычкова и Е.И. Камзолкина 18.8–17.9.1950 г. содержится следующая запись: «Картины художника Камзолкина являются в наши дни образцом живописной

культуры. Какой прекрасный рисунок, композиция, техника! Пейзажи дают полное представление природы Подмосковья. Видишь природу, переданную поэтично, с чувством. Хочется сравнить пейзажи Камзолкина с музыкой Чайковского. Колорит одного в живописи, другого в музыке очень близки. В картинах Камзолкина много изящной прелести русской природы, природы нашей русской. Художник-реалист Камзолкин – оптимистический художник. В его картинах всюду свет, воздух, материя, т.е. сама жизнь бодрая, солнечная, жизнеутверждающая. Шире дорогу Камзолкину, и он даст ещё немало превосходных полотен русского пейзажа. 22.08.50».

307 **Фролова Капитолина Владимировна** (1902–1979), искусствовед, эксперт и секретарь закупочных комиссий дирекции художественных выставок и ГТГ, заведующая отделом учета ГТГ. Автор и составитель книг о П.П. Кончаловском и В.К. Бялыницком-Бируля.

308 Выставка Б.Н. Яковлева к 60-летию со дня рождения состоялась в сентябре 1950 г. в выставочном зале ССХ СССР (ул. Кузнецкий мост, 20). Экспонировано 115 живописных работ 1915–1950 гг. Издан иллюстрированный каталог.

309 **Жидков Герман Васильевич** (1903–1953), искусствовед, член МОССХ (1942). Последние 15 лет жизни работал в ГТГ заместителем директора по научной части.

310 **Никифоров Петр Петрович** (1918–1993), искусствовед.

311 **Кацман Евгений Александрович** (1890–1976), живописец, график, один из основателей и секретарь АХРР, член МОССХ (1932), народный художник РСФСР (1969), член-корреспондент АХ СССР (1947).

312 Выставка произведений художника Н.М. Ромадина состоялась в 1950 г. в выставочном зале МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11). Экспонировано 157 живописных работ 1944–1950 гг., в том числе пейзажи из серий «Волга – русская река», «Тут будет Куйбышевский гидроузел», серия этюдов из поездок в Среднюю Азию, на Север и серия работ из поездок в Мичуринск. Издан иллюстрированный каталог.

313 **Пономарьков Иван Платонович** (1883–1967), руководитель детских хоров, преподаватель Московской консерватории (1942–1967). Автор опер «Алёнушка», «Зори» (по Э. Верхарну), «Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях» и других произведений.

314 Выставка художника Г.Г. Нисского, посвящённая 20-летию творческой деятельности, состоялась в 1950 г. в выставочном зале МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11). Экспонированы 85 живописных работ 1932–1950 гг. и графика: акварельные эскизы и этюды, иллюс-

трации 1932–1943 гг. к роману А.С. Новикова-Прибоя «Цусима». Издан каталог.

[315] **Недошивин Герман Александрович** (1910–1983), искусствовед, член МОССХ (1940).

[316] **Нестеров Михаил Васильевич** (1862–1942), живописец, монументалист, иллюстратор, член ТПХВ (1896), заслуженный деятель искусств РСФСР (1942), лауреат Государственной премии СССР (1941). Создал поэтические религиозные образы, связанные с этическими исканиями.

[317] Выставка произведений И.Е. Репина к 20-летию со дня смерти художника проходила с 14 октября по 24 декабря 1950 г. в выставочном зале ССХ СССР (ул. Кузнецкий мост, 20) и в ЦДРИ (ул. Пушечная, 9). Издан иллюстрированный каталог.

[318] **Рубинштейн Антон Григорьевич** (1829–1894), пианист, композитор, дирижёр, общественный деятель. Основатель Русского музыкального общества (1859) и первой русской консерватории (1862) в Петербурге, её профессор и директор.

[319] Всесоюзная художественная выставка 1950 г. проходила с 20 декабря 1950 г. по 30 мая 1951 г. в Москве в ГТГ (Лаврушинский пер., 10). Филиалы выставки открылись 15 января 1951 г. в выставочном зале МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11), 20 января 1951 г. в залах АХ СССР (ул. Кропоткинская, 21), 24 января 1951 г. в выставочном зале ССХ СССР (ул. Кузнецкий мост, 20). Участвовало 614 художников, экспонировано 1310 произведений. Издан иллюстрированный каталог.

[320] **Третьяков Павел Михайлович** (1832–1898), коллекционер, меценат. Собирал произведения русского реалистического искусства (с 1856), поддерживая передвижников. Основал картинную галерею (с 1986 – ГТГ).

[321] **Врубель Михаил Александрович** (1856–1910), живописец, график, монументалист, театральный художник, скульптор, мастер прикладного искусства.

[322] **Дубовской Николай Никанорович** (1859–1918), живописец, член ТПХВ (1886), руководил пейзажной мастерской АХ (1911).

[323] Суждение Е.И. Камзолкина относится скорее всего к картине Ф.С. Шурпина (1904–1972) «На мирной земле» (1950), которая демонстрировалась на Всесоюзной художественной выставке 1950 г. в ГТГ (Лаврушинский пер., 10).

[324] Е.И. Камзолкин имеет в виду картину В.Н. Яковлева «Невод идёт» (1950).

[325] **Пластов Аркадий Александрович** (1893–1972), живописец, график, народный художник СССР (1947), действительный член АХ СССР (1947), лауреат Государственной премии СССР (1946) и Ленинской премии (1966). Е.И. Камзолкин имеет в виду его картину «Счастье колхозной жизни» (1950).

[326] **Налбандян (у Камзолкина – Набалдян) Дмитрий Аркадьевич** (1906–1993), живописец, действительный член АХ СССР (1953), народный художник СССР (1969), лауреат Государственной премии СССР (1946, 1951).

[327] Е.И. Камзолкин сравнивает картины Б.Н. Яковлева «Транспорт налаживается» (1923) и «Сталинские железнодорожные мастерские» (1950).

[328] Е.И. Камзолкин цитирует басню И.А. Крылова «Лебедь, Рак и Щука».

[329] **Юон Константин Фёдорович** (1875–1958), живописец, график, театральный художник, член художественных обществ СРХ, «Мир искусства», АХРР (1925), преподавал в АХ (1934–1935), МХИ (1952–1955), заслуженный деятель искусств РСФСР (1926), действительный член АХ СССР (1947), народный художник СССР (1950), лауреат Государственной премии СССР (1943). На Всесоюзной художественной выставке в 1950 г. в ГТГ (Лаврушинский пер., 10) были представлены два портрета его работы «А.М. Горький» (1950) и «А.С. Пушкин» (1950).

[330] **Иогансон Борис Владимирович** (1893–1973), живописец, член АХРР (1922), народный художник СССР (1943), действительный член АХ СССР (1947), президент (1958–1962), лауреат Государственной премии СССР (1941, 1951). Е.И. Камзолкин имеет в виду его картину «Выступление В.И. Ленина на III съезде комсомола» (1950), написанную совместно с В.В. Соколовым, Д.К. Тегиным, Н.П. Файдыш-Крандиевской и Н.Н. Чебаковым.

[331] **Грабарь Игорь Эммануилович** (1871–1960), живописец, член художественных обществ «Мир искусства», СХР, ОМХ, искусствовед, попечитель и директор ГТГ (1913-1925), руководитель многотомного издания «История русского искусства», академик АН СССР (1943), действительный член АХ СССР (1947), народный художник СССР (1956), лауреат Государственной премии СССР (1941). Один из основоположников музееведения, реставрационного дела и охраны памятников искусства и старины.

[332] **Манизер Матвей Генрихович** (1891–1966), скульптор, народный художник РСФСР (1943), народный художник СССР (1958), дейс-

твительный член (1947), вице-президент (1947–1966) АХ СССР, лауреат Государственной премии СССР (1941, 1943, 1950).

[333] Выставка И.Э. Грабаря (к 80-летию со дня рождения и 60-летию творческой деятельности) и М.Г. Манизера (к 60-летию со дня рождения и 35-летию творческой деятельности) состоялась в 1951 г. в залах АХ СССР (ул. Кропоткинская, 21). Экспонировано 101 произведение живописи И.Э. Грабаря (1887–1950) из ГТГ, Музея В.И. Ленина в Горках, Центрального музея В.И. Ленина, частных собраний и эскизы рельефов, портреты, детали памятников 1912–1950 гг. М.Г. Манизера.

[334] Е.И. Камзолкин имеет в виду картины И.Э. Грабаря «Февральская лазурь» (1904) и «Мартовский снег» (1904).

[335] Е.И. Камзолкин имеет в виду совместную выставку произведений С.В. Иванова и С.В. Малютина, проходившую с 22 апреля по 27 мая 1951 г. в выставочном зале ССХ СССР (ул. Кузнецкий мост, 20).

[336] **Иванов Сергей Васильевич** (1864–1910), живописец, график, передвижник, педагог.

[337] **Малютин Сергей Васильевич** (1859–1937), живописец, график, член ТПХВ (с 1915), СРХ, один из основателей АХРР (1922).

[338] Е.И. Камзолкин имеет в виду выставку чехословацкого изобразительного искусства XIX и XX веков, состоявшуюся в 1951 г. в залах АХ СССР (ул. Кропоткинская, 21).

[339] Так в тексте.

[340] Е.И. Камзолкин перефразировал цитату из пьесы А.С. Грибоедова «Горе от ума».

[341] См. комментарий 214.

[342] Выставка А.П. Остроумовой-Лебедевой к 80-летию со дня рождения и 50-летию художественной деятельности состоялась в 1951 г. в залах АХ СССР (ул. Кропоткинская, 21). Экспонированы 22 живописные работы 1892–1949 гг., 219 графических работ (акварель, тушь, гуашь, рисунок), гравюры и литография. Издан иллюстрированный каталог.

[343] Третья выставка учебных и дипломных работ студентов московских и ленинградских художественных институтов открылась 4 сентября 1951 г. в Москве, в залах АХ СССР (ул. Кропоткинская, 21). Экспонировано около 600 произведений живописи, скульптуры, графики, эскизов театральных декораций и архитектурных проектов.

[344] Всесоюзная художественная выставка 1951 г. проходила с 20

декабря 1951 г. по 26 мая 1952 г. в Москве в ГТГ (Лаврушинский пер., 10). Филиалы выставки открылись 29 декабря 1951 г. в залах МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11), 26 января 1952 г. во Дворце культуры автозавода им. И.А. Лихачёва (ул. Восточная, 4). Участвовал 641 художник, экспонировано 1231 произведение. Издан иллюстрированный каталог.

345 Выставка «Русская живопись второй половины XIX и начала XX вв.» состоялась в декабре 1951 г. – январе 1952 г. в ЦДРИ (ул. Пушечная, 9). Участвовало 105 художников, экспонировано 325 произведений. Издан иллюстрированный каталог.

346 Выставка «Н.В. Гоголь в произведениях советских художников» открылась 15 марта 1952 г. в Москве в выставочном зале ССХ СССР (ул. Кузнецкий мост, 20). Участвовало 59 художников, экспонировано 509 произведений. Издан иллюстрированный каталог.

347 Е.И. Камзолкин имеет в виду иллюстрации А.М. Герасимова к повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба».

348 **Лаптев Александр Михайлович** (1905–1965), график, член-корреспондент АХ СССР (1954). Е.И. Камзолкин имеет в виду его иллюстрации к поэме Н.В. Гоголя «Мёртвые души».

349 **Дейнека Александр Александрович** (1899–1969), живописец, график, скульптор, член-учредитель ОСТ, действительный член АХ СССР (1947), народный художник СССР (1963). Е.И. Камзолкин имеет в виду его картину «Гоголь» (1951–1952).

350 **Леонардо да Винчи** (1452–1519), итальянский живописец, рисовальщик, скульптор, архитектор, инженер, ученый.

351 **Алпатов Михаил Владимирович** (1902–1986), доктор искусствоведения, профессор МГХИ им. Сурикова (1943), действительный член АХ СССР (1954), лауреат Государственной премии СССР (1974).

352 **Корин Борис Алексеевич** (1911–1984), живописец, монументалист, член МОССХ (1947).

353 В архиве Е.И. Камзолкина сохранилось заявление в МОССХ: «В секцию живописцев Московского союза советских художников от художника Камзолкина Евгения Ивановича. Уважаемые товарищи, на днях, покупая краски в киоске художественного фонда, я обратил внимание на длинные коробочки. Оказалось, что это набор заграничных кистей, который выдаётся художникам, включённым в «особый список». В этом «особом списке» я себя не нашёл, хотя там были художники, которых я не знаю по выставкам. Нечего и говорить, как художник нуждается в хороших кистях. Товарищ Решетников, выступая от имени МОССХа на открытии моей персональной

выставки в 1950 году, между прочим, от имени МОССХа извинился за нехорошее отношение ко мне. Невключение меня в список на получение кистей нельзя рассматривать иначе, как это презрительное отношение ко мне как к художнику, несмотря на то, что я имею стаж почти 50 лет, участвуя в выставках с 1904 года, а о моих работах (композиционный реалистический пейзаж), выставленных на последней персональной выставке, общественность и критика отозвались достаточно положительно. Нехорошо, товарищи! Худ. Евг. Камзолкин. 19 мая 1952». На заявлении имеется резолюция: «Л. Шахунянц. 19.V.52 г.». См. комментарий 404.

[354] **Билибин Иван Яковлевич** (1876–1942), график, театральный художник, член общества художников «Мир искусства». Его персональная выставка состоялась в мае-июне 1952 г. в выставочном зале ССХ СССР (ул. Кузнецкий мост, 20). Экспонировались произведения книжной графики, эскизы театральных декораций, костюмов, акварель, рисунки, книги и отдельные оттиски 1901–1941 гг. Издан иллюстрированный каталог.

[355] Весенняя выставка живописи московских художников проходила с 28 мая по 1 июля 1952 г. в Москве в выставочном зале МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11). Участвовало 127 художников, экспонировано 198 произведений. Издан каталог.

[356] Е.И. Камзолкин имеет в виду «Портрет заслуженной артистки РСФСР балерины В.П. Васильевой», выполненный Е.Г. Шегаль (1924–1979).

[357] Е.И. Камзолкин имеет в виду демонстрировавшиеся на этой выставке пейзажи художника М.Г. Кирсанова (1889–1958) «Зима» (1951), «Февральский день» (1952), «Весной в деревне» (1952). Все работы – собственность МТХ.

[358] На этой выставке экспонировалась картина Е.И. Камзолкина «Весна идёт» (1951).

[359] Выставка акварелей и гуашей художников МОССХ проходила с 13 июня по 15 июля 1952 г. в Москве в выставочном зале Дома художника (ул. Горького, 48). Участвовало 55 художников, экспонировано 198 произведений. Издан каталог. Е.И. Камзолкин выставил работы гуашью «Весной» (1948), «Вечер» (1949) и «С Волги-матушки широкой» (1951).

[360] **Кравченко Ксения Степановна** (1896–1980), искусствовед, член МОССХ (с 1940), заслуженный деятель искусств РСФСР (1979), учёный секретарь правления МОССХ, автор работ о П.П. Кончаловском, А.В. Куприне, Е.Е. Лансере, С.Т. Конёнкове.

[361] Е.И. Камзолкин имеет в виду картину А.И. Лактионова «Письмо с фронта» (1947).

[362] Выставка живописи, скульптуры и графики, посвященная Дню Военно-Морского флота Союза ССР, открылась 28 июля 1952 г. в Москве в залах МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11). Участвовало 40 художников, экспонировано 182 произведения. Издан каталог.

[363] **Сычков Федот Васильевич** (1870–1958), живописец, заслуженный деятель искусств РСФСР (1951). Выставка, о которой пишет Е.И. Камзолкин, состоялась в августе 1952 г. в выставочном зале ССХ СССР (ул. Кузнецкий мост, 20). Экспонировано 128 работ 1892–1952 гг. Издан иллюстрированный каталог.

[364] **Бобров Виктор Алексеевич** (1842–1918), живописец, гравёр, член ТПХВ.

[365] Выставка произведений художников РСФСР открылась 5 ноября 1952 г. в Москве в залах МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11) и в выставочном зале ССХ СССР (ул. Кузнецкий мост, 20). Участвовал 201 художник, экспонировано 252 произведения. Издан иллюстрированный каталог.

[366] Выставка произведений членов АХ СССР открылась 20 ноября 1952 г. в Москве в залах АХ СССР (ул. Кропоткинская, 21). Участвовало 46 художников, экспонировано 382 произведения. Издан каталог.

[367] Е.И. Камзолкин имеет в виду «Портрет президента Академии наук СССР С.И. Вавилова» (1952) и «Портрет члена-корреспондента Академии художеств СССР Н.Г. Машковцева» (1952).

[368] **Верещагин Василий Васильевич** (1842–1904), живописец, баталист, был близок к передвижникам. Погиб вместе с командующим Тихоокеанским флотом вице-адмиралом С.О. Макаровым (1848–1904) на броненосце «Петропавловск» от взрыва связки японских мин.

[369] Е.И. Камзолкин имеет в виду картину П.П. Соколова-Скаля «Пугачёв» (1952).

[370] Е.И. Камзолкин имеет в виду картину А.А. Пластова «Родник» (1952).

[371] Е.И. Камзолкин, видимо, ошибся. На этой выставке демонстрировались иллюстрации А.А. Пластова к повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка» (1952), к поэме А.С. Пушкина «Полтава» (1952), к поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (1952), к рассказу Л.Н. Толстого «Много ли человеку земли нужно» (1952). 17 иллюстраций к повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» (1952) выставил А.М. Герасимов.

[372] Е.И. Камзолкин имеет в виду картину Д.А. Налбандяна «Накануне батумской демонстрации в 1902 году» (1950–1952).

[373] **Тоидзе Моисей (Мосе) Иванович** (1871–1953), живописец, действительный член АХ СССР (1947), народный художник СССР (1953).

[374] **Руссо Теодор** (1812–1867), французский живописец, футурист, глава барбизонской школы.

[375] **Соколов Николай Александрович** (1903–2000), живописец, график, действительный член АХ СССР (1947), народный художник СССР (1958), один из членов творческой группы графиков и живописцев «Кукрыниксы», работавших коллективно.

[376] **Досекин Николай Васильевич** (1863–1935), живописец.

[377] Е.И. Камзолкин имеет в виду работу В.Н.Бакшеева «Пионы» (1952).

[378] **Кончаловский Петр Петрович** (1876–1956), живописец-авангардист, театральный художник, один из основателей общества художников «Бубновый валет», член МОССХ (1932), педагог, народный художник РСФСР (1946), действительный член АХ СССР (1947), лауреат Государственной премии СССР (1943).

[379] Е.И. Камзолкин имеет в виду картину Б.В. Иогансона, Л.З. Танклевского и А.А. Хоменко «Наш мудрый вождь, учитель дорогой» (1952).

[380] Е.И. Камзолкин имеет в виду работу А.М. Герасимова «Полевые цветы» (1952).

[381] Всесоюзная художественная выставка 1952 года проходила с 21 декабря 1952 г. по 12 мая 1953 г. в Москве, в ГТГ (Лаврушинский пер., 10). Затем выставка в сокращённом виде со специально изданным каталогом экспонировалась в течение 1953–1954 гг. в Тбилиси, Баку, Киеве, Львове, Вильнюсе, Риге, Таллине, Ленинграде. Участвовало 323 художника всех союзных республик, экспонировалось 724 произведения. Изданы каталоги выставок. В выставке готовился принять участие и Е.И. Камзолкин. Об этом свидетельствует хранящийся в его архиве документ: «В секцию живописцев Москвы от художника Камзолкина Е.И. Сообщаю секции, что к Всесоюзной художественной выставке 1952 г. я готовлю 3 работы маслом: «Покоренная стихия», «Морозный день», «После дождя». Кроме означенных работ маслом, я готовлю несколько работ гуашью, тематикой которых будут последние стройки коммунизма, а также природа нашей Родины. 30 августа 1952 г.»

[382] **Томский Николай Васильевич** (1900–1984), скульптор, народный художник СССР (1960), действительный член (1949), президент

(1968) АХ СССР, лауреат Государственной премии СССР (1941, 1948, 1949, 1950, 1952, 1979), Ленинской премии (1972).

[383] См. комментарий 370.

[384] Е.И. Камзолкин имеет в виду картину А.И. Лактионова «В новую квартиру» (1952).

[385] **Авилов Михаил Иванович** (1882–1954), живописец, действительный член АХ СССР (1947), народный художник РСФСР (1953), лауреат Государственной премии СССР (1946). Е.И. Камзолкин имеет в виду картину М.И. Авилова, Н.В. Левушина, В.А. Печатина «Помощь уральцев Пугачёву» (1952).

[386] **Бродская Лидия Исааковна** (1910–1991), живописец, член-корреспондент АХ СССР (1970), народный художник СССР (1980).

[387] **Клевер Юлий Юльевич** (1850–1924), живописец, академик Петербургской АХ (1887).

[388] Выставка «Василий Николаевич Бакшеев. К 90-летию со дня рождения» проходила с 25 декабря 1952 г. по 31 января 1953 г. в залах АХ СССР (ул. Кропоткинская, 21). Экспонировано 138 работ 1884–1952 гг. из собраний ГТГ, ГРМ, МТХ, МГУ им. М.В. Ломоносова, ряда музеев и картинных галерей, частных лиц.

[389] Московская городская выставка самодеятельного изобразительного и прикладного искусства рабочих и служащих открылась 18 января 1953 г. Экспонировались произведения живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства 403 авторов. Издан каталог.

[390] **Терпсихоров Николай Борисович** (1890–1960), живописец, заслуженный деятель искусств РСФСР (1958). Его персональная выставка произведений состоялась в феврале 1953 г. в выставочном зале МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11). Экспонировано 127 живописных работ 1922–1952 гг. Издан иллюстрированный каталог.

[391] Выставка работ женщин-художников Москвы проходила с 13 апреля по 13 мая 1953 г. в Москве в выставочном зале МТХ (ул. Кузнецкий мост, 11). Участвовало 147 художников, экспонировано 258 произведений. Издан каталог.

[392] Е.И. Камзолкин перефразировал цитату из драмы А.С. Пушкина «Борис Годунов»: «Всё тот же сон! Возможно ль? В третий раз!»

[393] Свои предложения по совершенствованию организации художественных выставок Е.И. Камзолкин изложил в письме в ЦК КПСС. В полученном им ответе из Управления по делам искусств Министерства культуры СССР от 12 июня 1953 г. говорится: «Уважаемый тов. Камзолкин! В связи с Вашим письмом в ЦК КПСС

Управление учреждений изобразительных искусств сообщает следующее: Предложения, изложенные в Вашем письме об организации выставок без жюри, неправильны в своей основе и не новы. В своё время их выдвигали художники формалистического направления. Выставочная деятельность в нашей стране широка и многообразна. Советские художники имеют все возможности показать свои работы в музеях и на различных выставках (всесоюзных, республиканских, областных, весенних, отчётных, персональных, выставках на творческих вечерах в союзах художников и т. д.). Работа выставочных комитетов и жюри направлена на то, чтобы отсеять произведения слабые, сырые, несущие в себе черты натурализма и импрессионизма, обедняющие и искажающие социалистическую действительность и образы советских людей. В составы выставочных комитетов и жюри наряду с художниками входят также критики-искусствоведы. Вопрос о приёме работ на выставку решается большинством голосов, в силу чего мнение отдельных членов жюри не может играть существенной роли при приёме произведения. Говоря о замкнутости художников в своём творчестве, о их неспособности объективно судить о качестве художественных произведений, Вы принижаете значение работников идеологического фронта, их общественное положение в нашей стране. Отбор произведений на выставки через жюри ни в коей мере не снижает роли соревнования между художниками, а наоборот, повышает ее. Советское изобразительное искусство призвано играть огромную роль в деле коммунистического воспитания советских людей, развития их эстетических вкусов, повышения культурного уровня. Такую задачу могут выполнять только произведения, выполненные на высоком идейном и художественном уровнях. Начальник Управления учреждений изобразительных искусств П. Сысоев».

394 Персональная выставка В.В. Мешкова к 60-летию со дня рождения и 45-летию творческой деятельности состоялась в апреле–мае 1953 г. в выставочном зале ССХ СССР (ул. Кузнецкий мост, 20). Издан иллюстрированный каталог.

395 Выставка картин Дрезденской галереи состоялась в июле 1955 г. в ГМИИ им. А.С. Пушкина (ул. Волхонка, 12). Она составлена из картин, спасённых во время Великой Отечественной войны и в течение десяти лет хранившихся в СССР.

396 **Рембрандт Харменс ван Рейн** (1606–1669), голландский живописец, рисовальщик, офортист. Е.И. Камзолкин имеет в виду его картину «Портрет старика с палкой».

397 Выставка живописи и графики московских художников про-

ходила с 14 июля по 15 сентября 1955 г. в Москве в парке культуры «Сокольники». Участвовало 118 художников, экспонировано 156 произведений живописи, графики и скульптуры. Издан каталог-билет.

[398] Е.И. Камзолкин имеет в виду «Выставку живописи, скульптуры, графики и работ художников театра и кино Москвы и Ленинграда», которая проходила с 16 июня по 15 сентября 1955 г. в Москве в ЦПКиО им. А.М. Горького. Участвовал 481 художник, экспонировано 1000 произведений. Издан каталог.

[399] Выставка пейзажа Л.И. Бродской и скульпторы З.М. Виленского (к 25-летию творческой деятельности) состоялась в сентябре–октябре 1955 г. в выставочном зале МОССХ (ул. Кузнецкий мост, 11). Л.И. Бродская представила 179 эскизов и этюдов 1946–1955 гг. З.М. Виленский показал 129 скульптур, эскизов, набросков, проектов памятников 1930–1955 гг. Издан иллюстрированный каталог.

[400] **Виленский Зиновий (Залман) Моисеевич** (1899–1984), скульптор, член МОССХ (1932), член-корреспондент АХ СССР (1954), народный художник СССР (1980), лауреат Государственной премии СССР (1948).

[401] **Финогенов Константин Иванович** (1902–1989), живописец, график, лауреат Государственной премии СССР (1949), заслуженный деятель искусств РСФСР (1951). Выставка этюдов и рисунков из поездок по Китайской Народной Республике (1949), Корейской Народно-Демократической Республике (1949), Республике Индия (1954) и Египту (1954) проходила в октябре 1955 г. в выставочном зале ССХ СССР (Кузнецкий мост, 20). Экспонировано 160 живописных и графических работ. Издан иллюстрированный каталог.

[402] См. комментарий 392.

[403] Отточие документа.

[404] **Шахунянц** (у Камзолкина – **Шахунян) Лидия Христофоровна** (1891–?), член Рабис (1936), управляющая делами МОССХ.

[405] **Гиневский Аркадий Осипович** (1903–1958), живописец. Работал художником в Антирелигиозном музее в Москве и в Музее революции (1933-1935), возглавлял горком живописцев в Москве (1936–1937), ответственный секретарь МОССХ (1950).

[406] В архиве Е.И. Камзолкина имеется письмо: «В Правление Московского союза советских художников от художника Камзолкина Евгения Ивановича. В 1955 году мне исполнится 70 лет от рождения (я родился в 1885 г.) и 50 лет художественной деятельности (в первый раз я участвовал в выставке в 1904 г.). До сих пор я занима-

юсь творческой работой (с выставки МОССХа в 1953 г. у меня приобретена работа Государственной закупочной комиссией). Прошу Правление МОССХа организовать выставку моих работ. Мне хочется отчитаться перед общественностью о моей творческой работе (первая выставка моих работ была в 1938 г., вторая в 1950 г. в выставочном помещении Оргкомитета). Показ очень небольшого количества работ на очередных выставках МОССХа явно недостаточен. У меня имеется 30 работ маслом и 60 работ гуашью, акварелью и рисунки – подавляющее большинство этих работ выполнено мной после выставки 1950 г. Е. Камзолкин. 1954 г. 2 декабря».

407 **Розенталь Шелли Марковна** (1894–1957), искусствовед.

408 **Малютина Татьяна Васильевна** (1908–1981), член МОССХ (1945), заведующая творческим и культурно-массовым отделом МОССХ, директор Дирекции художественных выставок Художественного фонда РСФСР (1970).

409 **Туржанский Леонард Викторович** (1875–1945), живописец, член ТПХВ (1911–1912), СРХ (1912–1923), АХРР (1924).

410 **Петровичев Пётр Иванович** (1874–1947), живописец, член ТПХВ (1906–1911), СРХ (1911), преподавал в Московском художественном училище «Памяти 1905 года» (1936–1941).

411 **Шухмин Пётр Митрофанович** (1894–1955), живописец, член АХРР, МОССХ (1932), лауреат Государственной премии СССР (1942).

412 **Михайлов Николай Александрович** (1906–1982), советский государственный и партийный деятель, министр культуры СССР (1955–1960).

413 **Ворошилов Климент Ефремович** (1881–1969), советский государственный, партийный и военный деятель, Маршал Советского Союза (1935).

414 **Находкин Константин Мокиевич** (1888–1970), живописец, член МОССХ (с 1942), участник выставок АХР. **Находкина Елена Алексеевна** (1899–?), живописец.

415 **Кухарь Филипп Степанович** (1888–1957), живописец, член МОСХ (1938). **Кухарь (Бауткина) Софья Гавриловна** (1889–1977), живописец, член МОСХ (1939).

416 **Филиппов Владимир Александрович** (1889–1965), историк театра, критик, актёр Малого театра, Московского кружка любителей сценического искусства (1904–1919), учёный-консультант ГЦТМ им. А.А. Бахрушина (1933–1965), педагог, профессор (1930), заслуженный деятель искусств РСФСР (1956). Е.И. Камзолкин имеет

в виду его книгу, написанную в соавторстве со старшим научным сотрудником музея Б.Л. Медведевым (Фальковичем) (1920–1969) «Театральный музей им. А.А. Бахрушина» (1955).

[417] Отточие документа.

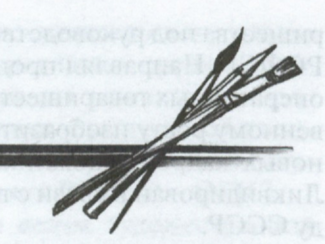
[418] **Керцелли Юрий Леонидович** (1923–1975), живописец, оформитель. Автор проектов художественного оформления музеев А.С. Пушкина в с. Бернове и г. Торжке, музея М.Е. Салтыкова-Щедрина в г. Твери, музея В.Я. Шишкова в г. Бежецке, краеведческого музея в г. Торопце.

[419] См. комментарий 35.

[420] Выставка произведений искусств Пушкинского района Московской области состоялась в августе 1956 года.

[421] Выставка произведений А.М. Герасимова к 50-летию творческой деятельности состоялась в 1956 г. Экспонировалось 220 живописных и графических работ 1907–1957 гг., в том числе иллюстрации к повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба», китайские, индийские, египетские этюды и архитектурные проекты. Издан иллюстрированный каталог.





Принятые сокращения

АН – Академия наук, высшее научное учреждение, основанное в 1724 г. (до 1917 г. – Петербургская академия наук, с мая 1917 г. – Российская академия наук, с 1925 г. – Академия наук СССР, с 1992 г. – Российская академия наук).

АХ – Академия художеств, основана в 1757 г. в Санкт-Петербурге как Академия трех знатнейших искусств. С 1764 по 1918 год – Императорская Санкт-петербургская академия художеств. В 1932 г. воссоздана как Всероссийская академия художеств (ВАХ), с 1947 г. – Академия художеств СССР, с 1992 г. – Российская академия художеств (РАХ).

АХРР – Ассоциация художников революционной России (1922–1928), с 1928 по 1932 год – Ассоциация художников революции – АХР – художественное объединение, сыгравшее важную роль в создании и массовой пропаганде советского искусства. Среди учредителей ассоциации были А.Е. Архипов, Ф.С. Богородский, Е.А. Кацман, С.В. Малютин и другие. Ассоциация имела филиалы в республиках и городах. Члены ассоциации считали своей главной задачей создание жанровых картин на сюжеты современной жизни, стремились доказать необходимость существования станковой сюжетной картины, боролись с левыми направлениями в искусстве, наносившими, по их мнению, вред реалистической живописи. Ассоциация устраивала многочисленные выставки, издавала альбомы и каталоги, в 1929 г. стал выходить журнал «Искусство – в массы». В 1932 г. постановлением ЦК ВКП(б) деятельность ассоциации была прекращена.

Всекохудожник – Всероссийский союз кооперативных товариществ работников изобразительного искусства (1928–1953). Объединял республиканские, краевые и областные кооперативные това-

рищества под руководством Управления по делам искусств при СНК РСФСР. Направлял производственно-творческую деятельность кооперативных товариществ, содействовал количественному и качественному росту изобразительного искусства, руководил подготовкой новых кадров художников, скульпторов, графиков, оформителей. Ликвидирован в связи с передачей функций Художественному фонду СССР.

ВХУТЕМАС – Высшие государственные художественно-технические мастерские (1920–1926), московский художественный вуз – специальное художественное высшее технико-промышленное учебное заведение. Основная цель: подготовка художников-мастеров высшей квалификации, конструкторов и руководителей для профессионально-технического образования. ВХУТЕМАС имел художественные (живописный, скульптурный, архитектурный) и производственные (полиграфический, текстильный, керамический, деревообделочный, металлообрабатывающий) факультеты. В 1926 г. ВХУТЕМАС был преобразован во ВХУТЕИН – Высший государственный художественно-технический институт (1926–1930).

ГА РФ – Государственный архив Российской Федерации (с 1992), г. Москва. Образован в результате объединения Центрального государственного архива Октябрьской революции (ЦГАОР) СССР и Центрального государственного архива (ЦГА) РСФСР. Документы ГАРФ отражают историю страны с 1800 г. до наших дней.

ГИМ – Государственный исторический музей Министерства культуры Росийской Федерации (1991), г. Москва. В 1872–1881 гг. – Музей имени Государя наследника цесаревича; 1881–1887 гг. – Императорский российский исторический музей; 1887 – март 1917 г. – Императорский российский исторический музей Министерства народного просвещения; 1917–1921 гг. – Государственный российский исторический музей Наркомпроса РСФСР; 1921–1945 гг. – Государственный исторический музей Главного управления научными и музейными учреждениями Наркомпроса РСФСР; 1945–1953 гг. – Государственный исторический музей Комитета по делам культурно-просветительских учреждений при Совнаркоме РСФСР; 1953–1991 гг. – Государственный исторический музей Министерства культуры РФ.

Гиз (Госиздат) – Государственное издательство РСФСР (1919–1930). Образовано Постановлением ВЦИК 20 мая 1919 г. в Москве путём слияния издательств ВЦИК, Московского совета, Петрог-

радского совета, «Коммунист», литературно-издательского отдела Наркомпроса РСФСР и издательств кооперативных организаций. Перед Госиздатом РСФСР были поставлены две задачи: регулирование издательской деятельности в республике и выпуск собственных изданий. В 1930 г. Госиздат преобразован в Объединение государственных книжно-журнальных издательств РСФСР – ОГИЗ.

Главискусство – Главное управление по делам художественной литературы и искусства (1928–1936). Образовано в системе Наркомпроса РСФСР. Осуществляло руководство всеми видами искусства (театр, музыка, кино, изобразительные искусства, цирк, эстрада, художественная самодеятельность). В его состав входил репертком, осуществлявший контроль за зрелищами и репертуаром. В 1933 г. Главискусство преобразовано в Управление театрально-зрелищными предприятиями (УТЗП) Наркомпроса РСФСР. В 1936 г. руководство всеми видами искусств отошло к Комитету по делам искусств при СНК СССР.

Главлит (лит) – Главное управление по делам литературы и издательств (1922–1991) – орган Наркомпроса, осуществлявший предварительный и последующий контроль над издательской деятельностью в РСФСР.

Главрепертком (репертком) – Главный репертуарный комитет, позднее – Главный комитет по контролю за зрелищами и репертуаром (1923–1953). Образован в системе Наркомпроса РСФСР со следующими функциями: рассмотрение драматических, музыкальных и кинематографических произведений, предназначенных к публичному исполнению, составление и опубликование списков разрешённых и запрещённых произведений, контроль за соблюдением установленных правил. Вёл работу с драматургами, киноорганизациями, устраивал обсуждения пьес, спектаклей, кинофильмов. В 1928 г. вошёл в состав Главискусства. В 1934 г. был выделен в самостоятельное управление – Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром. При создании Министерства культуры СССР (1953) упразднено.

ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Основан в 1912 г. по инициативе И.В. Цветаева как музей слепков. Позднее сложились археологические коллекции, картинная галерея, отдел гравюры и рисунка. В настоящее время второе по значению (после Эрмитажа) в Российской Федерации собрание памятников древневосточного, древнеегипетского, античного и западноевропейского искусств.

ГРМ – Государственный Русский музей (1925), г. Санкт-Петербург. В 1895–1917 гг. – Русский музей императора Александра III, в 1917–1925 гг. – Русский музей.

ГСХМ – Государственные свободные художественные мастерские (1918–1920) созданы на базе местных художественных училищ, в т.ч. в Москве, Петрограде, Казани, Саратове, Харькове, Одессе с целью реформирования художественного образования. На основе московских свободных художественных мастерских в 1920 г. был образован ВХУТЕМАС.

ГТГ – (**Третьяковка**) – Государственная Третьяковская галерея – основана в 1856 г. П.М. Третьяковым как частное собрание, в 1892 г. передана владельцем в дар Москве.

ГЦТМ – Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина основан А.А. Бахрушиным – одним из руководителей Русского театрального общества. В 1913 г. А.А. Бахрушин подарил свой музей и усадьбу г. Москве.

ИССТР – Объединение работников изобразительных искусств «Искусство – социалистическому строительству» (1932). Основано членами объединения художников-реалистов (ОХР) и общества художников «Московский салон». В него вошли около 60 живописцев, графиков, скульпторов, сценографов и художников прикладного искусства. Летом 1932 г. состоялась единственная выставка ИССТР.

МВХПУ – Московское высшее художественно-промышленное училище им. С.Г. Строганова. Образовано в 1945 г. и до 1948 г. называлось Московское центральное художественно-промышленное училище им. С.Г. Строганова (Строгановское училище, Строгановка). С 1993 г. – Московский художественно-промышленный институт им. С.Г. Строганова.

МГУ – Московский государственный университет. В 1918–1933 гг. в Москве было два университета: I МГУ основан в 1755 г. и II МГУ основан в 1918 г. на базе Московских высших женских курсов. I МГУ – ныне Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. II МГУ в 1930 г. был реорганизован в три самостоятельных вуза: Московский педагогический институт, Московский 2-й медицинский институт и Московский институт тонкой химической технологии.

МОПР – Международная организация помощи борцам революции (1922–1947). Создана на основе решения 4-го конгресса Коминтерна в целях защиты трудящихся от белого террора и помощи

его жертвам, была одним из средств интернационального воспитания масс. В 1937 г. руководство МОПР было переведено из Москвы в Париж, где находилось до 1939 г. В годы Второй мировой войны (1941–1945) деятельность МОПР в международном масштабе прекратилась. Секция МОПР СССР существовала до 1947 г.

МОССХ – Московское отделение союза советских художников РСФСР (1932–1960), с 1960 г. – Московская организация союза художников (МОСХ) РСФСР. В состав МОССХ вошли Ассоциация художников революционной России, Российская ассоциация пролетарских художников, Общество художников-станковистов, Общество художников книги, Объединение работников изобразительных искусств «Искусство – социалистическому строительству» и другие. В 1937 г. к МОССХ присоединилось Общество русских скульпторов. Первым председателем правления был избран А.А. Вольтер, председателем правления живописной секции – С.В. Герасимов. По уставу, принятому в 1938 г., МОССХ стал называться Московским союзом советских художников (МССХ), с 1991 г. – Московским союзом художников (МСХ), после регистрации обновлённого устава в 1997 г. – Региональной общественной организацией «Московский союз художников» (РОО МСХ).

МООССХ – Московская областная организация союза советских художников РСФСР (1946–1991), первоначально называлась Московским областным отделением союза советских художников СССР. В 1957 г. она стала именоваться Московским областным отделением союза художников (МООСХ) СССР, с 1958 г. – Московским областным отделением союза художников РСФСР. С 1969 по 1991 год именовалась Московской областной организацией союза художников (МООСХ) РСФСР. С 1991 по 1999 год – Московская областная организация союза художников (МООСХ) России. С 1999 по 2003 год – Московская областная общественная организация союза художников (МОООСХ) России. С 2003 г. – Московское областное отделение Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России» (МОО ВТОО «Союз художников России»).

МТХ – Московское товарищество художников. Выставочное объединение, основанное выпускниками МУЖВЗ, провозгласившими целью способствовать успеху и развитию искусства в России, а также заботиться об интересах своих членов (1893–1924); кооперативное товарищество, объединявшее московских художников (1928–1953). После ликвидации Всекохудожника вошло в Художественный фонд СССР, преобразовано в его московское отделение.

МУЖВЗ – Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1866–1918) – выдающаяся русская художественная школа, берущая начало от художественного класса, открытого в Москве в 1833 г. В 1843 г. преобразовано в Училище живописи и ваяния, а в 1866 – в Училище живописи, ваяния и зодчества. Все годы своего существования училище было подлинным центром русской культуры. После Октябрьской революции оно стало одной из составных частей советского художественного вуза – ВХУТЕМАСа.

МХИ – Московский художественный институт им. В.И. Сурикова – один из центров художественного образования в СССР, вуз станкового искусства, ведёт свою историю от МУЖВЗ. С 1937 г. – Московский государственный художественный институт (МГХИ), в 1948 г. институту присвоено имя В.И. Сурикова. В 1964 г. МГХИ передан в ведение АХ СССР, с 1992 г. имеет статус академического. Ныне – Московский государственный академический художественный институт им. В.И. Сурикова (МГАХИ).

Наркомпрос – Народный комиссариат просвещения (1917–1946), республиканский наркомат, осуществлявший руководство народным просвещением через областные (краевые), окружные, районные (городские) отделы народного образования исполкомов Советов депутатов трудящихся. Наркомпросы существовали во всех союзных и автономных республиках. В 1946 г. наркомпросы были преобразованы в министерства просвещения союзных и автономных республик.

НКТП – Народный комиссариат тяжёлой промышленности СССР (1932–1939).

Нарпит – паевое товарищество «Нарпит» («Народное питание») по созданию сети доступных столовых (1923). В 1925 г. в Иваново-Вознесенске открылась первая фабрика-кухня, вырабатывавшая до 15 тысяч обедов в сутки. В последующие годы подобные фабрики-кухни были открыты во всех крупных городах.

ОМАХРР – Объединение молодежи ассоциации художников революционной России (1925–1928), с 1928 по 1932 год Объединение молодежи ассоциации художников революции – ОМАХР). Создано по инициативе учащихся московских и ленинградских художественных вузов. Имело статус автономной организации со своим уставом.

ОМХ – Общество московских художников (1927–1932). Главной идеологической задачей устав общества, принятый в 1928 г., провозгласил: «...поднятие и развитие художественной культуры РСФСР, а также приближение её к массам...». В 1932 г. Постановлением ЦК

ВКП (б) деятельность ОМХ была прекращена, ряд его членов перешли в АХР.

ОСТ – Общество станковистов (1925–1932). Объединение художников, учредителями которого стали выпускники ВХУТЕМАСа Ю.П. Анненков, П.В. Вильямс, А.А. Дейнека, А.А. Лабас и другие художники, выступавшие против беспредметного искусства и конструктивизма, противопоставляя им реалистическую живопись в обновлённой форме. В 1931 г. общество распалось на две части: ОСТ и «Изобригада». В 1932 г. оно было распущено в связи с созданием Московского отделения союза советских художников РСФСР.

ОХР – Объединение (Общество) художников-реалистов, г. Москва (1927–1932). Основано группой бывших членов СРХ и ТПХВ после их недолгого участия в АХРР. Объединение ставило задачей «продолжение прерванной работы в условиях, необходимых для её процветания, а также для поднятия мастерства членов общества, для передачи этого мастерства подрастающему поколению художников и для обслуживания широких масс в области культуры изобразительного искусства». Деятельность членов ОХР постоянно подвергалась нападкам со стороны официальной критики. В конце 1930 г. из ОХР была исключена большая группа художников. При этом существенно изменилась направленность объединения, главная задача которого теперь виделась в производственной работе и изготовлении агитационных средств. В начале 1932 г. члены ОХР вместе с художниками общества «Московский салон» создали ИССТР.

Рабис – Профессиональный союз работников искусств (1919–1953). Массовая профессиональная организация, объединявшая на добровольных началах всех работников искусств. В 1921 г. Рабис был слит с Союзом работников просвещения, получив наименование Всероссийского союза работников искусств и работников просвещения (Всеиспрос). С 1923 г. Рабис снова стал самостоятельной организацией. С 1924 г. назывался Всесоюзным профессиональным союзом работников искусств (Всерабис). В 1953 г. Рабис влился в единый профсоюз работников культуры.

РАХ – см. АХ.

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства (1922), г. Москва. В 1941–1954 гг. – Центральный государственный литературный архив, 1954–1992 гг. – Центральный государственный архив литературы и искусства СССР. В РГАЛИ хранятся материалы по русской литературе и искусству, начиная с XVIII в.

РГАСПИ – Российский государственный архив социально-политической истории (1999 г.), г. Москва. Образован путём слияния Российского центра хранения и изучения документов новейшей истории (бывшего Центрального партийного архива Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС) и Центра хранения документов молодёжных организаций (бывшего Центрального архива ЦК ВЛКСМ).

РГВА – Российский государственный военный архив (1992), г. Москва. История архива ведётся с 1920 г., когда при Военно-исторической комиссии Всероссийского главного штаба был основан архив Красной Армии. В РГВА хранится практически вся военная документация Красной Армии (1918–1941), ВЧК, ОГПУ, НКВД, МВД СССР (1918–1991), по истории белого движения (1918–1922), военного плена (1939–1956).

РККА (Красная Армия) – Рабоче-Крестьянская Красная Армия (1918–1946) – официальное наименование Советской армии – основной части Вооружённых сил СССР.

РКП(б) – Российская коммунистическая партия (большевиков) (1918–1925). С 1925 г. – Всесоюзная коммунистическая партия (большевиков), с 1952 г. – Коммунистическая партия Советского Союза (КПСС). В 1991 г. Указом Президента РФ деятельность КПСС и Коммунистической партии РСФСР была прекращена.

«Салон» («Московский салон») – общество художников (1910–1921). Основное ядро общества составили бывшие выпускники МУЖВЗ (класс А.Е. Архипова, К.А. Коровина, В.А. Серова) И.И. Захаров, В.А. Яковлев, М.А. Добров, Е.А. Зернова, Н.М. Чернышёв, Н.М. Григорьев, Е.И. Камзолкин, Н.Н. Агапьева, М.В. Эберман. Председателем первого состава правления был избран В.А. Климов, в 1914 г. его сменил Е.И. Камзолкин. На протяжении выставочной деятельности общество последовательно утверждало принцип «неоклассической» живописи как антипод авангардизму со всеми его направлениями.

СРХ («Союз») – Союз русских художников – объединение художников (1903–1923), основано бывшими передвижниками и членами «Мира искусства». СРХ ставил целью содействовать распространению произведений русского искусства и обеспечению членам союза сбыта их художественных произведений.

СНК (Совнарком) – Совет народных комиссаров (1917–1946) – название высших исполнительных и распорядительных органов

государственной власти СССР, союзных и автономных республик. В 1946 г. преобразованы в советы министров.

ССХ – Общество «Союз советских художников», г. Москва (1930–1932), объединение московских и ленинградских художников. Создано бывшими членами АХР. Позднее в общество вошли и члены других объединений. Всего насчитывалось около 100 членов, в т. ч. Н.И. Дормидонтов, Д.Н. Кардовский, М.Б. Греков, А.А. Пластов и другие художники. Члены общества работали в четырёх секциях: живописи, скульптуры, архитектуры и графики. По инициативе М.Б. Грекова при ССХ было создано Бюро панорамных работ и объединение художников для отражения истории Красной Армии.

СХ РСФСР – Союз художников РСФСР (1960–1991), творческая общественная организация советских художников и искусствоведов. Решение о создании СХ РСФСР принято на 1-м пленуме СХ СССР 31 мая 1957 г. С 1957 по 1960 год была проведена подготовительная работа по созыву съезда художников РСФСР. В июне 1960 г. состоялся 1-й Учредительный съезд, объединивший художников РСФСР в единый союз.

СХ СССР – Союз художников СССР (1957–1991), творческая общественная организация советских художников и искусствоведов. Устав СХ СССР был принят в 1957 г. Эта организация объединяла республиканские союзы художников, включая союзы художников Москвы и Ленинграда, которые также обладали правами республиканских союзов. Общее руководство союзами и их взаимосвязь осуществляло выборное Правление СХ СССР. Творческие союзы, согласно уставам, являлись общественными организациями, однако они были тесно связаны с государством, финансировались из госбюджета, через них осуществлялись закупки произведений искусства и обеспечение художников заказами. Печатные органы: журналы «Искусство» (совместно с Министерством культуры СССР и АХ СССР), «Творчество», «Декоративное искусство СССР». В ведении СХ СССР находились издательство «Советский художник» и Художественный фонд СССР. После распада СССР (1991) СХ СССР прекратил свое существование, но местные СХ остались главной формой объединения художников.

ТПХВ (Передвижная) – Товарищество передвижных художественных выставок (1870–1922), российское демократическое объединение художников-реалистов, осуществлявшее просветительскую деятельность: с 1871 г. устроило 48 выставок в Петербурге, Москве, Киеве и других городах.

ЦДРИ – Центральный дом работников искусств был организован в 1930 г. как Клуб театральных работников. Позднее в него стали привлекаться художники, мастера эстрады и цирка – возник Клуб мастеров искусств. Современное название носит с 1938 г. В 1960–1980 гг. ЦДРИ был одним из немногих центров Москвы, в котором зрители могли познакомиться с «неофициальным» отечественным и зарубежным искусством. С 1990 г. открыт постоянный выставочный зал.

ЦДСА – Центральный дом Советской армии им. М.В. Фрунзе. Учреждён в 1925 г., открыт в 1928 г. как культурно-просветительное учреждение и методическая база культурно-просветительной работы в советских Вооруженных силах. С 1993 г. – Центральный дом Российской армии.

ЦГАМО – Центральный государственный архив Московской области (1980), г. Москва. В 1937–1941 гг. – архив Октябрьской революции Московской области (АОРМО), 1941–1965 гг. – Государственный архив Октябрьской революции и социалистического строительства Московской области (ГАОРСС МО), 1965–1980 гг. – Государственный архив Московской области (ГАМО). В ЦГАМО хранятся документы с 1918 г. по настоящее время.

ЦЕКУБУ – Центральная комиссия по улучшению быта учёных при СНК РСФСР (1921–1931). Преобразована в Комиссию содействия учёным при СНК СССР (1931–1937).

Центросоюз – Центральный союз потребительских обществ СССР (1917–1991). Объединял союзы потребительских обществ союзных республик.





Список использованной литературы

Книги

1. Аболина Р.Я., Веймарн Б.В., Костина Е.М., Сопоцинский О.И., Шантыко Н.И. Советское изобразительное искусство 1917–1941. М.: Искусство,1977.

2. Ассоциация художников революционной России. Сборник воспоминаний, статей, документов / Авт.-сост. И.М. Гронский, В.Н. Перельман. М.: Изобразительное искусство, 1973.

3. Барышников Н.М. Деловой мир России. Историко-биографический справочник. СПб.: Искусство – СПб, 1998.

4. Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания / Ред.-сост. В.Н. Перельман, М.: Советский художник, 1962.

5. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК, ОГПУ, НКВД о культурной политике 1917–1953 гг. / Сост. А.Н. Артизов, О.В. Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 1999.

6. Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. Т.1-5, 1917–1958 гг. / Сост. В.Г. Азаркович и др. М.: Советский художник, 1981.

7. Грабарь И.Э. Моя жизнь. Автомонография. М.: «Республика», 2001

8. Думова Н.Г. Московские меценаты. М.: Молодая гвардия, 1992.

9. Лапшин В.П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 г. М.: Советский художник, 1983.

10. Материалы первого Всесоюзного съезда советских художников 28 февраля – 7 марта 1957 г. М.: Советский художник, 1958.

11. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях.

Альбом / Авт.-сост. А.Д. Сарабьянов. М.: Советский художник, 1992.
12. Общество художников «Московский салон». Краткая история судьбы (1911–1921) / Авт.-сост. Ю.М. Лоев. М.: Галерея «Элизиум», 2001.
13. Пелунин М.Н. Кто есть кто в коллекционировании старой России. Новый биографический словарь. М.: Рипол Классик, 2003.
14. Персональные и групповые выставки советских художников. Справочник. Т. 1, 1917–1947 гг./ Сост. З.Р. Алоян (Каримова) и др. М.: Советский художник, 1989.
15. Посёлок Сокол. История посёлка и его жителей / Ред. Н.А. Солянин, М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2004.
16. Поцелуев В.А. Гербы Союза ССР. Из истории разработки. М.: Политиздат, 1987.
17. Родкин Б.С. Вся театрально-музыкальная Россия 1914–1915. Альманах-справочник. Петроград. Музыкально-театральное издательство Н. Давингоф и К°, 1915.
18. Ройтенберг О.О. Неужели кто-то вспомнил, что мы были... Из истории художественной жизни. 1925–1935. М.: Галард, 2004.
19. Русские художники XYIII–XX веков. Справочник / Сост. В.Д. Соловьёв. Днепропетровск: Пороги, 1996.
20. Русский советский театр 1917–1921. Документы и материалы / Сост. А.Я. Альтшуллер и др. Л.: Ленинградское отделение «Искусство», 1968.
21. Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820–1932). Справочник. СПб.: Издательство Чернышёва, 1992.
22. Северюхин Д.Я., Лейкинд О.Л. Художники русской эмиграции (1917–1941). Биографический словарь. СПб.: Издательство Чернышёва, 1994.
23. Советская живопись 1917–1973. Альбом / Авт.-сост. Ю.Н. Арсеньева. М.: Советский художник, 1976.
24. Ульянова Г.Н. Благотворительность московских предпринимателей: 1810–1914. М.: Мосгорархив, 1999.
25. Филиппов В.А., Медведев Б.Л. Театральный музей им. А.А. Бахрушина. М.: Московский рабочий, 1955.

Периодическая печать

26. Бор. М. «Заговор Фиеско» // Новости сезона, 1913. 15 октября.

27. Бретон А. Почему от нас скрывают современную русскую живопись? (1952) // Искусство, 1990. № 5.

28. В.В. Заговор Фиеско (Кружок любителей) // Театральная газета, 1913. 20 октября.

29. Дикарёва А. С выставки // Сталинская правда, 1942. 10 марта.

30. Камзолкин Е. Диапозитивы на хлоробромистых пластинах // Вестник фотографии, 1908. № 2.

31. Камзолкин Е. Как сделать самому увеличительный аппарат // Вестник фотографии, 1909. № 10.

32. Камзолкин Е. Об увеличении и увеличительных аппаратах // Вестник фотографии, 1909. № 1.

33. Кириллов А. Из истории сельской школы // Маяк, 1975. 28 августа.

34. Киселёв Г. К истории создания советского герба // Художник, 1966. № 11.

35. Койранский А. «Московский салон» // Утро России, 1911. 11 февраля.

36. Койранский А. По выставкам // Утро России, 1913. 1 января.

37. Лобанов В. Третья выставка «Жар-цвета» // Вечерняя Москва, 1926. 5 декабря.

38. Мамонтов С. Художественные новости // Русское слово, 1911. 18 декабря.

39. Мамонтов С. «Московский салон» // Русское слово, 1912. 29 декабря.

40. Немиров О. Первомай страны советской // Москва, 1967. № 5.

41. Никольский В. Выставка «Московского салона» // Русское слово, 1916. 27 февраля.

42. Рогинская Ф. «Жар-цвет». Четвёртая выставка картин // Известия, 1928. 13 апреля.

43. Сидоров А. Литература и искусство. Новые художественные выставки // Правда, 1924. 1 апреля.

44. Треплев А. Замоскворецкий театр // Вестник театра, 1919. № 6.

45. Тугендхольд Я. На выставке «Жар-цвета» // Правда, 1928. 19 апреля.

Каталоги

46. Бычков В.П., Камзолкин Е.И. Каталог выставки. Москва, 1950.

47. Весенняя выставка МОССХ. Москва, 1955.

48. Вторая выставка картин профессионального союза художников-живописцев в Москве. Москва, 1918.

49. Выставка акварели, пастели, темперы, рисунков. Москва, 1906.

50. Выставка живописи, графики, скульптуры и прикладного искусства художников Московской области. Москва, 1946.

51. Выставка картин московских художников. Ялта, 1936.

52. Выставка объединения работников изобразительных искусств (ИССТР). Москва, 1932.

53. Выставка произведений художника Е.И. Камзолкина. Работы 1932-1938 гг. Каталог. Москва – Ленинград, 1938.

54. Выставка самодеятельных художников Балашова А.И. (г. Люблино), Долгова А.М. (с. Пушкино Мытищинского района) в помещении Московского областного Дома народного творчества. Москва, 1958.

55. Каталоги выставок живописи, скульптуры и архитектуры общества художников «Московский салон». Москва, 1911, 1912, 1913, 1916, 1917.

56. Каталог выставки картин и скульптуры «Художники Москвы – жертвам войны». Москва, 1914–1915.

57. Каталоги выставок картин Московского общества художников «Жар-цвет». Москва, 1924–1929.

58. Каталог выставки картин русских художников (старой и новой школ). Москва, 1915.

59. Каталог выставки картин художников Агапьевой Н.Н., Захарова И.И., Сергеева С.П., Фейнберга Л.Е. и посмертных произведений В.Я. Яковлева. Москва, 1922.

60. Каталог выставки пейзажа. Москва, 1944.

61. Каталог выставки произведений Е.И. Камзолкина. Живопись, графика, декоративное искусство. Пушкино, 1981.

62. Каталог выставки произведений художника В.Н. Бакшеева. К 50-летию его творчества. Всекохудожник, 1937.

63. Каталог Московской областной художественной выставки, посвящённой 30-летию Советской власти. М.: Мособлхудожник, 1948.

64. Первая выставка картин профессионального союза художников-живописцев в Москве. Москва, 1918.

65. Пятьдесят лет МОСХ. Выставка произведений московских художников 1932-1982. Каталог. Часть 1. М.: Советский художник, 1982.

66. Сергей Герасимов. 40 лет творческой деятельности. Каталог выставки. М.: 1945.

67. Третья выставка акварели московских художников. Москва, 1957.

68. Тридцать первая выставка картин учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества. Москва, 1909–1910.

69. Четвёртая выставка картин современных русских художников. Феодосия, 1928.

Архивы

70. Архив ГТГ, фонд 19 (общество «Объединение художников-реалистов» (ОХР); фонд 31 (Нерадовский П.И.); фонд 32 (Выставочный зал ССХ СССР); фонд 59 (МОССХ); фонд 154 (Вольтер А.А.); фонд 195 (Фролова К.В.).

71. Ведомственный архив ГРМ, фонд ГРМ (I).

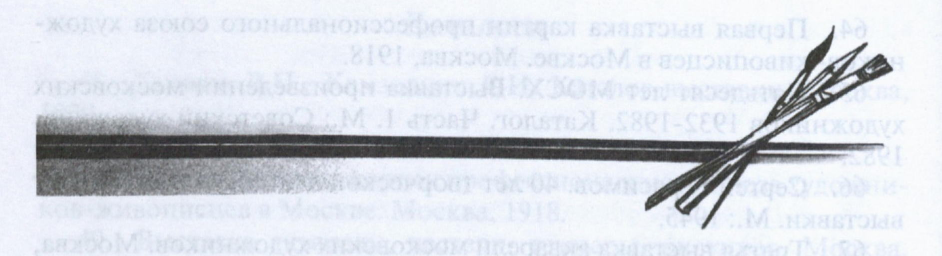
72. ГА РФ, фонд Р-5446 (Совет народных комиссаров СССР. Совет министров СССР).

73. Личный архив Е.И.Камзолкина в краеведческом музее г. Пушкино Московской области.

74. РГАЛИ, фонд 645 (Главное управление по делам художественной литературы и искусства Наркомпроса РСФСР (Главискусство); фонд 680 (личное дело Фишера В.Ф); фонд 684 (художественный кружок «Жизнь-творчество»); фонд 769 (Кандауров К.В.); фонд 941 (Государственная академия художественных наук); фонд 1938 (собрание анкет и автобиографий деятелей искусств); фонд 2432 (Добров М.А.); фонд 2711 (Лебедев А.К.); фонд 2907 (Всекохудожник); фонд 2943 (МССХ); фонд 2958 (Захаров И.И., Агапьева Н.Н.).

75. РГВА, фонд 37976 (коллекция личных дел и послужных списков Красной Армии).

76. ЦГАМО, фонд 7680 (Московское областное отделение Художественного фонда РСФСР); фонд 7991 (Московская областная организация союза художников РСФСР).



Библиография

1. Анохина Н. Такая короткая долгая память // Народная газета (Ленинское знамя), 2001. 26 января.

2. Афанасьев Л. Остаётся людям // Советская Россия, 1967. 6 мая.

3. Бессонова Т. В едином стремлении // Маяк, 1965. 4 мая.

4. Бодарев В. Невыполненные решения // Советская культура, 1974. 26 ноября.

5. Борисова Г. Камзолкин о себе и всё о Камзолкине // Пушкинский вестник, 2004. 24 декабря.

6. Борисова Г. Потерянное наследие // Пушкинский вестник, 2005. 15 апреля.

7. Бр-р Вл. Евгений Камзолкин: «Рабочий и крестьянский театр» // Вестник театра, 1919. 28 октября – 2 ноября.

8. Валентинов М. Символ труда // Ленинское знамя, 1963. 24 ноября.

9. Валиков Г. Жизнь художника не кончается // Калининградская правда, 1962. 17 марта.

10. Валиков Г., Леонидов М. Страница биографии // Сталинская правда, 1956. 5 декабря.

11. Герасимов С. Первое празднество Октябрьской революции (Воспоминания художника) // Искусство, 1957. № 7.

12. Гозак-Хозак Т. Как выглядел дом Камзолкиных? // Маяк, 2002. 28 марта.

13. Голубев Л. Незабываемая встреча // Маяк, 1975. 4 марта.

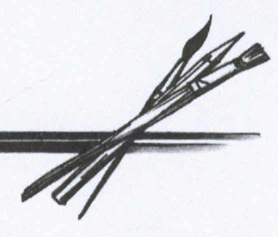
14. Горина Б. Автор эмблемы «Серп и молот» // Ленинское знамя, 1969. 2 марта.

15. Горина Б. Евгений Иванович Камзолкин – автор эмблемы «Серп и молот» (К биографии художника) // Искусство, 1969. № 11.
16. Горина Б., Камзолкина В. День рождения «Серпа и молота» // Маяк, 1965. 1 мая.
17. Горина Б., Камзолкина В. Художник-пейзажист // Маяк, 1965. 15 мая.
18. Горина Б., Фомин А. Снято стенопом // Советское фото, 1979. № 3.
19. Жукова Л. По чудесному озарению // Патриот, 1997. № 52.
20. Иткин В. Эмблема Страны Советов // Смена, 1973. №1.
21. Карпов С. Это был мастер // Маяк, 1975. 4 марта.
22. Кириллов А. На века // Маяк, 1964. 26 ноября.
23. Кузнецов И. Невыполненное решение // Советская культура, 1975. 21 февраля.
24. Лоева Р. Памяти Е.И.Камзолкина // Маяк, 1965. 20 мая.
25. Марьямов Ю. Рождение герба // Советский экран, 1977. № 17.
26. Махрин Ю. Несгораемый герб // Правда, 2003. 20–21 мая.
27. Митина М. Пейзажи любимой Родины // Советское искусство, 1950. 16 сентября.
28. Панченков В. Живая кисть Камзолкина // Маяк, 2004. 6 января.
29. Панченков В. Как создавалась эмблема «Серп и молот» // Маяк, 2006. 7 февраля.
30. Панченков В. Поэтический венок Камзолкина // Пушкинский вестник. 2005. 4 марта.
31. Панченков В. Тайна маски Ленина // Щит и меч, 2005. 24 февраля-2 марта.
32. Панченков В. Художник и время // Подмосковное Пушкино, 2004. 20 ноября.
33. Персова В. Юбилей художника // Маяк, 1975. 20 марта.
34. Петров Б. На вилле «Летучая мышь» // Маяк, 1990. 22 декабря.
35. Плахова Е. Кисть, отданная Подмосковью // Маяк, 1965. 1 июня.
36. Поляновский М. Создатель советской эмблемы // Правда, 1965. 29 мая.
37. Поляновский М. Так рождалась советская эмблема // Московский комсомолец, 1963. 20 ноября.

38. Поляновский М. Так рождался советский герб // Комсомолец Каспия, 1963. 5 декабря.

39. Русаков В. Минута бессмертия // Советская культура, 1969. 1 мая.
40. Самойленко Н. В гостях у художника // Сталинская правда, 1955. 2 октября.
41. Смирнов С. Озарение // Москва, 1973. № 1.
42. Сокольников М. Автор советской эмблемы // Литературная Россия, 1965. 5 ноября.
43. Сокольников М. Певец трудовой России // Маяк, 1975. 4 марта.
44. Таллако М. Родные мотивы // Маяк,1975. 4 марта.
45. Темерин С. О развитии прикладного и декоративного искусства // Искусство, 1956. № 3.





Содержание

Е.И. Камзолкин. Дневник художника.

Литературный редактор Илык В.А.
Художественный редактор Сухоруков А.И.
Корректор Юрьева Е.А.
Верстка Павленко Э.В.

Подписано в печать 26.04.2010 г. Формат 60x90/16.
Бумага офсетная. Объем 17 п.л. + 2 п.л. цветные вкладки.
Тираж 1000 экз. Заказ № 1135

Отпечатано в ОАО «Подольская фабрика офсетной печати»
г. Подольск, Ревпроспект, 80\42. Тел.: 8 (4967) 69-97-22.
E-mail: ofset@podolsk.ru



«...Счастлив тот, кто не поддается временным сдвигам назад в эволюционном развитии искусства, а твердо и до конца идет по своему, намеченному интуицией художника, пути. Счастлив тот, кто сквозь бурю и дождь, сквозь мглу и туман видит проблески яркого солнечного дня...

Композиционный реализм – это по существу самое жизненное и наиболее объективное направление...»

Е.И. Камзолкин

